الرؤية و العبارة

مدخل إلى فهم الشعر

عبد العزيز موافى

المجلس الأعلى للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

الرؤية والعبارة

مدخل إلى فهم الشعر

عبد العزيز موافى



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موافى، عبد العزيز.

الرؤية والعبارة: مدخل إلى فهم الشعر/ تأليف: عبد العزيز موافى

القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٨

٤٨٠ ص ، ٢٤ سم

١ - الشعر العربى - تاريخ ونقد.

(أ) العنوان ٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٩٠٩٠

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-437-999-3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

فهرست

إهــــداء

إلى ماجــــــدة

تقديم

على مـدى زمنى ممتـد، ظللت أتسـاءل: مـا الذى يجـمع بين امـرئ القـيس والمتنبى وأحـمـد شـوقى وأدونيس ومـحـمـود درويش؟ ربما كانت الإجابة المنطقية هى: الشعر، فكل منهم - مع تباعد الأزمنة - شاعر، لكن الحيرة تظل حـاضرة داخل الذاكرة، إذ أنه رغم القاسم المشترك بين هؤلاء الشعـراء فى أنهـم جميعًا - على حد تعبير سـارتر- يخدمون اللغة، فإن ما يفرق بين نصوصـهم أكثر مما يجمع بينها، حتى أنه لا يكاد يبـين وجه شبه بين شـعر امرئ القيس وأدونيس مثلاً، وبالتالى يظل التساؤل مطروحًا والحيرة قائمة.

لقد طرأت على الشعر بامتداد تاريخ الأدب - تغيرات كمية فى بنية القصيدة الكلاسيكية، ثم تغيرات نوعية عديدة منذ بزوغ القصيدة الرومانسية، وما تلاها من اتجاهات ومدارس شعرية كثيرة.

إن كل اتجاه وافد على الساحة الشعرية، كان يأتى محملاً برؤيته المغايرة عما سبقه من نماذج، وبالتالى فإنه يستهدف - بالأساس - إحداث تحول كيفى فى طبيعة الشعر، من خلال استدعاء سمات وخصائص شعرية مفارقة، لم تكن قائمة من قبل. إن هذه الخصائص- فى مختلف الاتجاهات الشعرية - كانت تقوم بمحاولة نفى السمات والخصائص السابقة عليها، وبالتالى فإنه كان من المنطقى- مع تعدد الاتجاهات الشعرية فى العصر الحديث - أن يصبح النص الراهن خارجًا تمامًا على النص الجاهلى، حتى لو كان خارجًا منه. ورغم هذا الاختلاف البين بين النموذج الشعرى الحديث وقرينه السلفى، يظل هناك خيط سرى يربط ما بين النموذجين معًا، مما يجعلنا ندرجهما تحت مسمى: الشعر. وهنا علينا أن نتساءل من جديد: ما الشعر؟.

بالطبع فإن أية محاولة للإجابة على سؤال: ما الشعر، تتطلب منا استدعاء تصورنا الشخصى عن الشعر، ثم مقابلته بما سبق طرحه من تعريفات مفهومية، ونحن نرى أن الشعر "تجربة يتم تحويلها - إبداعيا - إلى لغة باستخدام الخيال". وقد يرى البعض أن هذا التعريف عام، وبالتالى فإنه مجانى. وفى المقابل، فإننا نرى أن كل تعريفات الشعر التى طرحت، بامتداد العصور وعلى اختلاف المدارس والاتجاهات الشعرية، ينطبق عليها التوصيف السابق، من حيث خضوعها للعمومية، وبالتالى للمجانية، نظرًا لأن الشعر كيان إبداعى غير قابل للقبض عليه، وكل ما نستطيعه - بإزاء ذلك - أن ننظر إليه من زوايا مختلفة لندرك - بشكل جزئى - خصائصه التى قد تفوق الحصر. إن كل زاوية تستدعى التعريف المفهومى الذى يتوافق ورؤية الذات التى تحاول تقديم مفهوم عنه، والتى تعبر أيضًا عن موقع تلك الذات من العالم عبر جدلية العلاقة بينهما.

ولكى نؤكد على عمومية التعريفات التى طرحت - من قبل - عن الشعر، دعونا نستعرض بعضاً من وجهات نظر مختلفة: فلسفية، ونقدية، وشعرية. وبداية يطرح هيدجر مفهوماً للشعر من خلال مبدأ "حقيقة العالم"، إذ يرى أن " العالم الشعرى هو العالم الإنساني، والشعر هو الخطاب الذى يصف حقيقته". وبذلك فإن هيدجر لم يتوقف أمام طبيعة الشعر، أو حتى خصائصه، لكنه توقف أمام إحدى وظائفه، لكى يقدم لنا مفهومه عن الشعر. ومن خلال زاوية رؤية فلسفية أخرى، يرى جاستون باشلار أن الشعر هو " الوصف الصادق للظاهرة الكونية". وإذا كان هيدجر يصل إلى أن الشعر يكشف عن حقيقة العالم من خلال الكشف عن حقيقته الشعرية، فإن باشلار لا يبتعد كثيراً عن هذا التصور، باعتبار أن "الوصف الصادق للظاهرة الكونية" يكاد أن يكون مرادفًا لمفهوم " وصف حقيقة العالم".

فإذا ما انتقلنا وجهة أخرى باتجاه تعريفات النقاد والشعراء، سنجد أن بول فاليرى، من وجهة نظر رمزية، يرى أن الشعر هو " التردد المتواصل بين الصوت والمعنى"، وهذا التعريف يؤكد على تصور الرمزيين من أن صوت الكلمة - فى الشعر - هو معناها. ومن وجهة نظر بنيويه يعرف جون كوهين الشعر تعريفا سلبيا، إذ يرى أن الشعر هو " المضاد لتركيب العبارة" وبالتالى فإنه لا يعول - هنا - إلا على مبدأ الإزاحة/ الانحراف اللغوى، دون أن يلتفت إلى باقى خصاصه. أما الشاعر الألمانى العظيم جوتفريد بن فيعرف الشعر بأنه " الارتفاع بالأمور الحاسمة إلى لغة المستحيل على الفهم، والفناء الكلى فى أشياء لا تستحق أن يقتنع بها أحد". وهو هنا لا ينظر إلى الشعر إلا من خلال عنصر اللغة وحده، تلك اللغة التى تتجاوز التواصل باتجاه الإيحاء وخلق الحالة، وهى سمة أخرى كان يتغياها الرمزيون.

ومن وجهة نظر رومانسية يرى كوليردج أن الشعر " نقيض العلم، هدفه المباشر اللذة، وليس الحقيقة". وكوليردج هنا وإن كان يجعل من الشعر ليس

نقيضًا للنثر لكنه نقيض للعلم، إنما يؤكد على حقيقته الخيالية التى تتجاوز مبدأ السببية والعلِّية، ليصل - فى النهاية إلى أثر الشعر، والذى يتحقق عبر مبدأ اللذة. وعلى جانب آخر يرى إدجار آلن بو أن الشعر هو " خلق الجمال الموزون"، وهو بذلك يؤكد على الجانب الإيقاعى للغة الشعرية، بينما يرى شيلى أن الشعر هو "تعبير الخيال عن نفسه"، وهو هنا يتفق مع كوليردج فى النظر إلى الشعر من زاوية اعتباره ظاهرة خيالية بالدرجة الأولى.

وفى المقابل، يعرف "رمل" الشعر بأنه "اللفظ والمعنى حين تتزياهما العاطفة"، بينما يشير كارليل إلى أن الشعر هو "الفكرة ذات الطابع الموسيقى". ففى التعريف الأول يتوقف رمل أمام الأثر العاطفى للشعر، وفى الثانى يتوقف كارليل أمام السمة الإيقاعية وحدها.

ومن خلال مجمل التعريفات السابقة، والتى عبرت عن زوايا رؤية مختلفة، تتوزع ما بين الفلسفة والنقد الأدبى، فإننا سوف نتوقف أمام عدد من الملاحظات المهمة:

- أن تلك التعريفات المفهومية - على تعددها- لم تتفق فيما بينها على خصائص الظاهرة الشعرية، بل أن كل تعريف منها كان يتحدد طبقًا لزاوية رؤية صاحبه.

- أنها لم تتوقف أمام طبيعة الخطاب الشعرى، بقدر ما ركزت على الوظائف التى رأت أنه منوط بها، من وجهة نظر ذاتية.

- أنها كانت تتحدث فى المطلق عن الظاهرة الشعرية، بمعنى أنها تشير إلى حقائق عامة، وبطريقة مبهمة وغير محددة، مثل: "حقيقة العالم"، أو "الظاهرة الكونية"، أو "المضاد لتركيب العبارة"، أو "الجمال الموزون".

● وبذلك فإن مجمل التعريفات السابقة كان ينطلق من وجهة نظر ذاتية ليعبر عن قناعة خاصة، من خلال تحديد العلاقة بين الذات والعالم عبر القصيدة. وبالتالى، فإن المسكوت عنه فى التعريفات السابقة هو التأكيد على أهمية علاقات الجدل بين الخاص والعام، باعتبار أن تلك العلاقات هى أنسب زوايا الرؤية للنظر إلى الظاهرة الشعرية. وعلى ذلك، فإن النظرة الذاتية إلى الشعر تنفى عنها - بالضرورة - موضوعيتها، وبالتالى تستحيل وجهة النظر التى تتأسس على تلك النظرة إلى مجرد موقف مجانى، يتسم بالجزئية لا بالشمول.

إننا حين نحاول العثور على ما هو مشترك داخل نصوص شعرية متباعدة زمانيا ومكانيا، وبالتالى فإنها تؤسس لجماليات مفارقة، إنما نحاول العثور على الجوهر الشعرى العابر للزمان، والذى لا يمكن أن يحده مكان، ومن هنا تأتى عمومية التعريف الشعرى الذى طرحناه، لنقرر أن مشروعيته إنما يستمدها من "مجانيته"!!

وعلى ذلك فإننا نحصر المشترك الشعرى داخل ثلاثة عناصر أساسية، وهى:

- **التجربة الشعرية**
- **اللغة الشعرية**
- **الخيال الشعرى**

إن هذه العناصر هى بمثابة القاسم المشترك بين مجمل النصوص التى نشير إليها بأنها "شعرية"، وبالتالى فإننا حين نركز على دراستها ونرصد تجلياتها داخل القصيدة، إنما نحاول القبض على "روح الشعر"، تلك "الروح المتوحدة" و "المفارقة" و"المتعالية" فى آن.

إن اختزالنا لما نسميه "روح الشعر" فى العناصر الثلاثة السابقة لا يعنى أننا ننفى ماعداها، لأن العناصر التى تشكل حساسية النص كثيرة، ولكننا نركز على تلك العناصر باعتبارها:

أ - القاسم المشترك بين مجمل التجارب الشعرية.

ب - أن تأثيراتها حاسمة داخل النص الشعرى.

جـ _ أن تضافرها معًا، وجدلها الداخلى، هو الذى يحدد طبيعة الشعر.

ومن الضرورى أن نتوقف أمام النتيجة الأخيرة، إذ أننا نرى أن هذه العناصر قد تتوافر داخل النص لكنها لا تضفى الشعرية عليه، وإنما يتحقق ذلك عبر العلاقات الداخلية التى يؤسسها الجدل فيما بينها.

فوجود هذه العناصر - إذن- هو الذى يشكل البنية السطحية للنص، أما العلاقات الداخلية الناتجة عن جدلها معًا فتشكل البنية العميقة للنص.

وهناك العديد من النقاد والشعراء قد أكدوا على النتيجة السابقة، باعتبار أن العلاقات الداخلية فى النص الشعرى ذات أثر حاسم فى التأكيد على شعريته. لذلك فإن س. د. لويس يرى أن حقيقة الشعر تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة تكمن تحت الظواهر، وتنتظمها جميعًا، وهو هنا يؤكد أساسًا على علاقة الجدل بين الذات والعالم، بينما يرى أرشيبالد ماكليش أن علاقة الأشياء التى لا علاقة بينها هى بالضبط ما يكون ذا معنى فى الشعر. إن ما يضفى معنى على أشياء الوجود التى لا معنى لها، هو أنها - داخل القصيدة - تدخل فى علاقات جديدة لم تكن مهيأة لها من قبل وهذا ما يمنحها أهميتها.

وإذا كنا نرى أن العناصر الأساسية للشعر، والمتمثلة فى: التجربة واللغة والخيال، لا تضفى الشعرية على النص بمعزل عن العلاقات الداخلية فيما بينها، فإننا نرى أيضًا أن ما أطلقنا عليه "البنية العميقة للنص" لا يستطيع الكشف عن شعريته إلا عبر تلك العناصر. وهذا ما أدى بجون كوهين إلى أن يقرر أننا

نستطيع أن نقرأ ترجمة نثرية لقصيدة ما، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة إذا أردنا قراءة القصيدة، إن النصين لا يمكن أن يتزامنا فى الوعى فى وقت واحد، وهناك مشقة فى أن نرى أحدهما- وهو النثر- وقد غمر الآخر وأغرقه. ويصل كوهين إلى أن للشعر جوهراً ملكيا، فإما أن يسود وحده أو يعتزل. معنى ذلك أن ترجمة نص شعرى إلى لغة نثرية إنما يعنى- بداية - التخلى عن عنصرين أساسيين: اللغة الشعرية والخيال الشعرى، وهنا سوف ينهار عالم القصيدة بالضرورة، لأن العلاقات الداخلية للنص لا يمكن لها أن تتواجد بمعزل عن العناصر الثلاثة مجتمعة.

على أن هناك من يرى - منيف موسى - أن مسألة الشعر فى أس مشكلاتها الإبداعية والنقدية هى مسألة اللغة: كتابة وغناءً. ذاك أن الشعر فى مداه البعيد الشعر/ السحر، هو - ثانياً- النغم / الإنشاد (أى الإيقاع والوزن)، ويلزمه فى ذلك تقييد اللفظة / اللغة (الصورة / الفكرة) لتتلاقى أجزاء القصيدة / الشعر، فى إطار المبنى/ المضمون. وموسى - فى هذا التصور - يختزل كل عناصر القصيدة، بل وعلاقاتها الداخلية، إلى محض لغة شعرية، وهذه اللغة تحتوى ضمنيا على: النغم والخيال والفكرة، ونحن نرى أن الدمج هنا تعسفى. فإذا كان كل من النغم والخيال والفكرة يجيئون جميعاً كمجرد "كومبارس" للغة، فإننا نرى أن ذلك اختزال مخل.

وفى هذا الصدد، يشير جاكوبسون إلى أن النص الشعرى هو ذلك النص الذى يتميز بتقييم الإمكانات اللغوية، بحيث إن وظائف الكلام الأخرى تكاد أن تنمحى، لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص (الوزن - القافية - الجناس - الطباق...). فبينما يؤكد موسى على اللغة الشعرية وحدها، فإن جاكوبسون يؤكد على أهمية العلاقات الداخلية بين عناصر النص. وبالطبع، فإننا نرى أن وجهتى النظر السابقتين كلتيهما قاصرتان، فلا يمكن للغة أن تتواجد بمعزل عن العلاقات الداخلية للنص، والعكس صحيح فى كل الأحوال.

وإذا كان هناك من يرى أن اللغة الشعرية أو العلاقات الداخلية بين مفردات النص هى التى تضفى علي النص سمته الشعرية، فإن كوليردج – على العكس – يختزل مجمل العناصر والعلاقات إلى عنصر واحد هو: الخيال، فهو يرى أن الشاعر هو ذلك الشخص الذى يطلق روح الإنسان إلى النشاط الحى، ويشيع نغمًا يمزج ويصهر الملكات إحداها بالأخرى، بتلك القوة المؤلفة التى يسميها الخيال. وهو يرى أن هذه القوة تكشف عن نفسها فى توازن الصفات المتنافرة، وفى إشاعة الانسجام فيما بينها، لتمنحنا الأثر المنتظر بلوغه، وهو حالة عاطفية فائقة للعادة. وإذا كنا نتفق جزئيا– مع كوليردج على أهمية عنصر الخيال الشعرى، فإننا نختلف معه – بالطبع – على محاولة اختزال باقى العناصر الشعرية بداخله. فالخيال دون لغة شعرية يصبح مجرد تهويمات ضبابية، وبدون تجربة يصبح هذيانًا . إن تضافر العناصر الثلاثة وجدلها هو الذى يسبغ الشعرية على النص، ومن هنا تكمن أهمية دراسة تلك العناصر مجتمعة، لأنها تخفى – فيما وراءها – ما نطلق عليه " روح الشعر".

ورغم كل ذلك، فعلينا أن نعترف – مع إليوت – أن فى الشعر القديم سيظل يوجد "شىء" ينبغى أن يظل غير قابل للتفسير، مهما كانت معرفتنا الكاملة بالشاعر ، وأن هذا هو الشىء المهم أكثر من غيره. فعندما تصنع القصيدة يكون شىء جديد قد حدث، شىء لا يمكن أن يفسر كلية بأى شىء سبقه، وهذا – فيما يعتقد إليوت – هو ما نعنيه بـ "الخلق". على أن هيلين جاردنر حينما تتحدث عن الشعر العظيم فإنها ترى أن الفروق بين الشعراء هى فى استخدام اللغة بالأساس... فليست كتابة حفنة من القصائد الغنائية الجميلة كافية – فى حد ذاتها– لتجعل من صاحبها شاعراً كبيراً. لابد للشاعر الكبير من أن تكون مادته ذات أهمية إنسانية عامة، وأن يعالجها بقوة "الخيال" التى ندعوها "الأصالة"، وأن يكون لديه شىء شخصى وعام فى نفس الوقت. ينبغى أن يكون ذا قدرة خاصة على استعمال اللغة، وذا إحساس خاص بالعلاقات بين الكلمات صوتًا ومعنى.

ينبغى أن يكون قادراً على خلق معجم لفظى جديد، وإيقاع متفرد، من شأنهما أن يغدوا - مع الزمن - تراثًا لغويا. فالشاعر الكبير هو - فى المقام الأول - ذلك الشاعر الذى لولاه ما كتب شعراء المستقبل بهذه الطريقة التى يكتبون بها. إنه يوفق فى عباراته وإيقاعاته، ويضع الكلمة الملائمة فى المكان الملائم، ويحيى مادة الشعر، ويعيد خلق الأدوات التى يستخدمها، ويفتح أمام معاصريه - ومن سيخلفونه - آفاقًا لغوية جديدة.

ورغم أن جاردنر - فى تصورها السابق- ترى أن الشعر هو مادة لغوية بالأساس، وأن الشاعر العظيم هو الذى يدرك ذلك بل ويرسخه عن طريق محاولة إعادة إنتاج لغة خاصة به، فإنها لا تغفل دور العناصر الأخرى، وإن كانت تأتى تالية لعنصر اللغة. فهى تؤكد على أن تتم المادة الإنسانية (أى التجربة واللغة) بواسطة - أو بقوة - "الخيال"، وكذا الجدل فى العلاقة بين الخاص والعام (التجربة). وهى فى ذلك تقترب من نفس التصور الذى نطرحه، عبر عناصره الثلاثة: التجربة، واللغة، والخيال. على أنه من المهم الإشارة إلى أن هذا الترتيب الذى نقترحه لا يحمل قيمة ما، إذ أن الأسبقية هنا هى أسبقية وجود، إذ لابد أن تحدث التجربة أولاً، وأن يستعين الشاعر باللغة فى القبض عليها، على أن تتزيا تلك اللغة (أو تتسلح) بمفهوم الخيال.

* * *

كان من المهم أن نعرض لمجمل الأفكار السابقة، حتى تكون مدخلاً أساسيا لفهم الشعر، وهو العنوان الفرعى لهذا الكتاب، كى نحدد للقارئ موقعنا منها - وقد حاولنا- من خلال هذا الكتاب - أن نتطرق إلى جوانب لم يتطرق إليها أحد من قبل، أو ظلت مهملة - رغم أهميتها - فى زوايا النسيان.

فيما يتعلق بدراستنا لمفهوم التجربة، حاولنا أن نفرق بين العديد من المردودات الذهنية لهذا المصطلح، والتى تختلط داخل ذاكرة النقد والتلقى معًا، إذ أنه من الضرورى التفرقة بين التجربة الحياتية (من خلال المعايشة أو المشاهدة)، والتجربة الشعورية، والتجربة الانفعالية (الشعرية)، وأن نضع أيدينا على آليات الانتقال بين تجربة وأخرى. وفى الباب الذى يناقش التجربة الشعرية طرحنا العديد من الآراء والنظريات للمتخصصين من علماء النفس أو نقاد الأدب الذين اهتموا بمفهوم التجربة.

لقد ناقشنا ذلك المفهوم من خلال موضوعات: سيكولوجية الإبداع وتفسير العملية الإبداعية، وكذا الإبداع واللاوعى الجمعى، والقدرات الإبداعية، ومفهوم الحدس الشعرى. ثم ناقشنا الفارق بين الأنا والذات باعتبار أن الأنا هى التجلى السيكولوجى للذات، بينما الذات هى التجلى السوسيولوجى للأنا. كما تناولنا شروط استدعاء التجربة، مستعرضين أيضًا تجربة التلقى وكذا تجربة النقد.

وكان من الطبيعى أن نطرح مفهوم الشعر الشخصى، لمناقشة تجربة التقاء الذات بالعالم، ومفهوم الغنائية عبر طرح سمات الشعر الغنائى وشروط الغنائية وعناصرها. كما تناولنا استدعاء التجربة من خلال استدعاء الحس الأسطورى والحدس النبوئى، والإشكالية القائمة بين الخاص والعام، وكيفية انتقال الشاعر - من خلال تجربته - فيما بينهما.

وفى المقابل، طرحنا فصل نظرية الشعر اللاشخصى، من خلال فكرة الواقع بين النفى والإثبات، وإشكالية العلاقة بين الشاعر والجمهور، وناقشنا- بتوسع- تصورات إليوت عن مفهوم الشعر اللاشخصى، كما تعرضنا لتجليات القصيدة اللاشخصية من منظور الشعراء الرمزيين. ثم تناولنا ما ترتب على أفكار الرمزيين من نفى الذات (أو الانفصال عنها)، وإطراح النزعات البشرية، ورفض الغنائية، وصولاً إلى التجريد الذى يمثل لدى الرمزيين ذروة (الشعر الصافى)

أو (الشعر المجرد) أو (الشعر الخالص)، وهى صفات متعددة للشعر تؤدى إلى نتيجة واحدة. وقد ناقشنا مفهوم الشعر الصافى، واستعرضنا شروطه، وطرحنا عناصره الأساسية باستفاضة.

وفى الباب الثانى، وعبر ثلاثة فصول، ناقشنا طبيعة وخصائص ووظائف اللغة الشعرية. فقد استعرضنا - بداية - النظريات والمدارس اللغوية المختلفة، وعرضنا لنظرية الخطاب الشعرى من وجهة نظر لسانية، ثم انتقلنا إلى مفهوم المعنى والمعنى السياقى، مروراً بالدلالة التخيلية عبر بناء المعنى فى الشعر. ثم ناقشنا مفهوم ميشيل ريفاتير عن مغزى القصيدة كمقابل لمفهوم معنى القصيدة.

وعبر خصائص اللغة الشعرية عرضنا لمجمل العناصر التى تميزها عما سواها، والتى تتمثل فى غائيتها، من خلال استعراض آراء الرمزيين والشكلانيين عن مفهوم الغائية، والانحراف /الإزاحة عبر الشكل والمفهوم والفارق بين الانحرافين: الدلالى والبلاغى. ثم انتقلنا إلى مبدأ الاقتصاد الأدائى للغة الشعرية، والذى يشير إلى مبدأ الكثافة، وخطر الاستطراد والتداعى اللغوى. ثم انتقلنا إلى سمة الانفتاح الدلالى عبر تحولاتها التاريخية، والأثر الجمالى لها. وأخيراً ناقشنا السمة الأخيرة وهى الغموض الدلالى، عبر مناقشة المفهوم، والتأكيد على نسبية الغموض طبقًا لذاكرة التلقى، ثم الفارق بين التصورات والصور، وصولاً إلى ظاهرة قصدية الغموض. وبعد ذلك انتقلنا إلى مناقشة التحولات التى تطرأ على الكلمة بالفعل، وعلاقتها بالعاطفة، ثم علاقتها بمنتجها (أى الشاعر).

وأخيراً نصل إلى وظيفة اللغة الشعرية، حيث أشرنا إلى تحولات الشعرية، ورؤية الرمزيين للشعر بشكل عام، ثم خصوصية اللغة الشعرية. ونظراً لأن الشكلانيين وجهوا كل عنايتهم صوب اللغة الشعرية، فكان من الضرورى استدعاء آرائهم المتعلقة بتصورهم عن وظيفة اللغة الشعرية. وطرحنا ما يسمى بالوظيفة الانفعالية للغة، والتى نرى أنها ترتبط أساسًا باللغة الشعرية، عبر

وظيفتها الجمالية. ثم ناقشنا الوظيفة الاسترجاعية للغة، وهى وظيفة التناص، من خلال مفهوم التناص والاستخدام الإرادى له داخل الخطاب الشعرى، وكذا الفروق التناصية بين كل من الشعر والنثر، إضافة إلى مناقشة مبدأ النقيض الإضافى، وهو ما يركز عليه البنيويون فى نظرتهم لوظيفة اللغة الشعرية.

ثم انتقلنا إلى العنصر الأخير وهو عنصر الخيال الشعرى، حيث ناقشنا - فى فصلين - مفهوم كل من: الخيال الشعرى، والصورة الشعرية. وفيما يتعلق بالخيال عرضنا للمفهوم من وجهة نظر فلسفية، ثم ناقشنا أنواع الخيال، والتى يمكن أن نحصرها فى: الخيال الخلاق، الخيال الثانوى، وكان من المهم أن نعرض لمبادئ الخيال الشعرى، وعناصر الخيال البلاغى فى القصيدة الكلاسيكية: المجاز - التشبيه - الكناية - الاستعارة، خاصة وأنها تمتد بشكل عرضى داخل القصيدة الحديثة، حتى لا تكاد تخلو منها.

وأخيراً ننتقل إلى مفهوم الصورة الشعرية، ورؤيتها من مختلف اتجاهات المدارس النقدية: الرومانسية - الرمزية - الكلاسيكية، وصولاً إلى التصور الراهن عن الصورة. وكان من الضرورى أن نطرح أنماط الصور: التركيبية، والعقلية والدور الذى يتم تكليف الصورة للقيام به داخل القصيدة. كما ناقشنا مبدأ المماثلة والاختلاف، وكذا أنواع الصور التشبيهية، والصورالزائدة، والصور الخيالية، والصور البلاغية.

وعبر هذا الاستعراض لمحتويات هذا الكتاب، والتى نرى أنها مدخل مناسب لفهم الشعر، نأمل أن نكون قد وفقنا فى طرح القضايا التى نتناولها.

والله ولى التوفيق

عبد العزيز موافى

١٩ مارس ٢٠٠٨

الباب الأول

التجربة الشعرية

الفصل الأول

التجربة الشعرية

رغم صدور ما لا يحصى من الدراسات التى تناولت الظاهرة الشعرية فى مختلف الأزمنة والثقافات، فإن تلك الظاهرة سوف تظل مستعطية على البوح بكل أسرارها، وغير قابلة لفض غموضها كلية، لأنها ترتبط – فى الإنتاج أو التلقى – بالنفس البشرية، التى تحمل كل واحدة منها ما يشبه البصمة الشخصية، حيث يصعب أن تتشابه ردود الأفعال تجاه ظاهرة فنية واحدة، وإنما تظل الاستجابات متباعدة إن لم تكن متناقضة. كما أن تعدد الاتجاهات والتيارات الشعرية يؤدى – بدوره – إلى هذا الاختلاف أو التناقض، حتى فى المناطق التى لا ترتبط بالجوانب السيكولوجية فى العملية الإبداعية، فالوظيفة الشعرية – مثلاً – تختلف من وجهة نظر الاتجاهات التى تتناولها، فهى فى الاتجاه الكلاسيكى على النقيض مما يطرحه الرومانسيون، كما تختلف عند الواقعيين عنها عند السيرياليين... وهكذا.

والنتيجة السابقة تنطبق – بدرجات متفاوتة – على عناصر العملية الشعرية، والتى نرى أنها يمكن تقسيمها إلى ثلاثة عناصر رئيسية:

- **التجربة**
- **اللغة**
- **الخيال**

وهذه العناصر الثلاثة مترابطة، بحيث إن كلا منها يؤدى باتجاه عنصر آخر. فالتجربة التى يتم تحويلها إلى تجربة شعورية، تتطلب من الشاعر أن يترجمها من الانفعال باتجاه الكلمات، ولكى تتجاوز عتمة النثر إلى حالة من

الاستصفاء الشعرى، فإنها تستند إلى عنصر الخيال. وبذلك، فإننا نرى أن تلك العناصر هى أساس العلية الشعرية برمتها، وأية تفصيلات أخرى إنما هى مجرد تعليق على ذلك. ولذا، فإن دراسة هذه العناصر الثلاثة باستفاضة، إنما تمثل مدخلاً أساسيا لفهم الشعر، باعتبار أنها تشكل مكونات القصيدة.

إن التجربة - بطبيعتها - عادة ما تتوزع فى اتجاهين مختلفين، على محورى: الوعى واللاوعى، وبالتالى فإنه لا يمكن دراسة التجربة الشعرية عن طريق محور واحد بمفرده، وإلا يصبح الأمر بمثابة فصل مخل بين عنصرين متكاملين. لذلك، فسوف نتناول التجربة من خلال المضى فى طريقين قد يبدوان مختلفين، لكنهما - فى الحقيقة - متوازيان، وهما:

أولاً: سيكولوجية الإبداع.

ثانيًا: طبيعة التجربة الشعرية.

أولاً: سيكولوجية الإبداع

بداية سوف نتناول التجربة بالدراسة. ونظراً لأنها واقعة تنتمى إلى الواقع - أى إلى الوعى بقدر ما تنتمى إلى اللاشعور، فإن الجزء الغاطس منها فى أعماق النفس يتطلب دراسته سيكولوجيا، بحيث نحاول الوقوف على ميكانزم العملية الإبداعية، وتحولات المادة الواقعية حين تصبح جزءًا من منظومة نفسية معقدة. ومن المؤكد أن هناك دراسات سيكولوجية عديدة، أنتجتها اتجاهات ومدارس سيكولوجية مختلفة، وكلها تحاول أن ترسى نظرية شاملة فى تفسير العمليات الإبداعية، وفى سيكولوجية الإبداع بشكل عام وتعد تلك الخطوة ذات أهمية خاصة، إذ بدون فهم سيكولوجية الإبداع لا يمكن أن نضع أيدينا على طبيعة التجربة الشعرية.

تفسير العملية الإبداعية

حاولت العديد من المدارس السيكولوجية، على اختلاف توجهاتها، أن تفسر العملية الإبداعية، بدءًا من مدرسة التحليل النفسى عند فرويد، ومروراً بفكرة اللاوعى الجمعى عند يونج، وصولاً إلى نظرية الجشطلت، والاتجاه الإنسانى، والنظرية الترابطية، والنظرية السلوكية، وأخيراً نظرية السمات عند جيلفورد. على أننا سوف نتوقف عند أهم تلك المدارس والاتجاهات النفسية، فى دراستنا لطبيعة الإبداع، وفهم ميكانيزم العملية الإبداعية.

وفى البداية، سنجد أن أشهر تفسير للعمليات الإبداعية يتمثل فى محاولات مدرسة التحليل النفسى، خاصة على يد فرويد نفسه رائد تلك المدرسة. ورغم أن هناك انتقادات عنيفة وجهت إلى هذه المدرسة بشكل عام، ليس بسبب تعاملها مع مفاهيم نظرية، ولكن بسبب عدم التحديد أو التعريف الإجرائى، فإن محاولة فرويد لم تفقد بريقها، خاصة بالنسبة للمبدعين، لما فيها من حس إبداعى أكثر منه حسا علميا، خصوصاً إذا علمنا أن شهرة فرويد كمحلل نفسى قد طغت على شهرته كأديب، إذ أنه قد فاز بجائزة جوته فى الأدب. ولهذا السبب، فإنه قريب – فى تفسيراته – من مزاج الأدباء، ربما لأنه واحد منهم.

إن فرويد يرى – بداية – أن الفن وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال، تلك الرغبات التى أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية و إما بالمثبطات الأخلاقية. الفن – إذن – هو نوع من الحفاظ على الحياة، والفنان هو أساسًا إنسان يبتعد عن الواقع، لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التى تتطلب الإشباع، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دوراً أكبر فى عمليات التخيل، كما أنه يجد طريقة ثانية إلى الواقع فى هذا العالم التخيلى، بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه فى تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد، يتم

تقويمها بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع. وهكذا، فإن الفنان - بطريقة ما - يصبح هو البطل، الملك، المبدع، أو المحبوب الذى يرغب أن يكونه، دون أن يتبع ذلك المسار الشاق الخاص بإحداث تغييرات كبيرة فى الواقع الخارجى. والفنان المبدع فى رأى فرويد هو إنسان محبط فى الواقع، لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل للوصول إلى هذه الإشباعات. ومن ثم فهو يلجأ إلى " التسامى " بهذه الرغبات، وتحقيقها فى خياله. وهكذا، فإن الفن - لدى فرويد - هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذى يحبط الرغبات، وعالم الخيال الذى يحققها. إن عالم الخيال نظر إليه فرويد على أنه مستودع تم تكوينه أثناء عمليات الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع، ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للغرائز فى الواقع. والفنان - كالعصابى - ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالى، ولكنه - على العكس من العصابى - يعرف كيف يسلك طريقة عائداً من عالم الخيال، وأكثر من ذلك أن يثبت أقدامه فى الواقع. فإبداعاته - أى أعماله الفنية - هى الإشباعات الخيالية للرغبات اللاشعورية، ومثلها - كالأحلام - تكون على هيئة تسوية أو حل وسط، حيث إنها تجبر على تجنب أى صراع مباشر مع قوى الكبت، ولكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والنرجسية الخاصة بالأحلام فى أنها توجه من أجل استثمار اهتمام وتعاطف الآخرين، كما أنها تكون قادرة على إثارة وإشباع نفس الاهتمامات الغريزية لديهم[1].

أما الممثلون المعاصرون لاتجاه التحليل النفسى، فقد مالوا إلى تبديل مفهوم اللاوعى (اللاشعور) بمفهوم ما قبل الوعى **preconscient**. ويحتل هذا المفهوم مكان الصدارة لدى كوبيه، فهو يؤكد أن العملية الإبداعية هى نتاج نشاط ما قبل الوعى: "يمكن للاوعى أن يحرض ويحث، بينما يقوم الوعى بالتحسين

والتقييم والنقـد". وهو لا ينفى دور الوعى فى المرحلة النهائية للنتاجات الإبداعية، غير أنه يرى أن الهواجس فيما قبل الوعى هى التى تكثف التجارب، وتكون أكثر مـرونة، وتتـعـاقب بسـرعـة أكبـر مما هـى عليـه فى الوعى، حـيث إن اللعب الحـر للعـمليـات التـصـورية يكون سـابقًا على الكلمـات التى تملك الحـد الأسـاسى فى عمليات الاتصال[٢]. كمـا يشير كوبيه إلى أن عمليات اللاوعى تمنح مـا قبل الوعى صـلابة وتكوينًا، وتكثُّفه بدرجة أكبر مما يفعل الوعى، وذلك بالارتباط العميق مع الصراعات وتضارب الدوافع. إن الإبداع يفترض حرية مؤقتة لا لما قبل الوعى (ما قبل الشـعور) والعمليات اللاواعية، بل للعمليات الواعية أيضـًا. إن هـذه النقطة تشكل خطوة متـقـدمة بالقيـاس على نظرية فـرويد، لكنهـا – فى الإطار العـام – تحتفظ بطابع مكثف لها[٣].

الإبداع واللاوعى الجمعى

وعلى جـانب آخـر، فإن يونج بدوره قـد تناول العـمليـة الإبداعيـة فى أبحـاثه، مـحـاولاً تقـديم تفـسيـر لهـا. ولقـد مـيـز – بداية – بيـن نوعـين مـــن اللاشـعـور: اللاشـعـور الفـردى الذى يضم مكتسـبات الفـرد خـلال خـبـرة الحـيـاة من الأفكار والمشاعر التى يتم نسيـانها أو كبتهـا أو إدراكها بطريقة قبل شـعورية Subcon-sious، ثم اللاشـعـور الجـمـعى Collectibe unconscious، والذى لا يبدأ أثناء حـيـاة الفـرد فـقط بل قـبل ذلك بفـتـرات طويلة، وتتـم وراثة مـحـتـوياته التى تشـتـمل على الأسـاطيـر والأفكار الدينيـة والدوافع والصـور الخـيـاليـة، والتى يمكن أن يتـجـدد ظهورها عـبر الأجيـال، وتتـرك آثارهـا على شكل ومـحـتـوى الذهن الإنسـانى. وقـد اعتبر يونج اللاشعور الجـمعى هـو القاعدة الأسـاسية لنفس الإنسـان وشـخـصيته، واستخدم مفـهوم النماذج الأولية Arch Types (أو البدائية أو الأساسيـة) ليشير إلى

نوع من الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة، والتي تكون محملة بالعواطف القوية، وتظهر خلال الأساطير والرموز الدينية[٤].

وقد أشار يونج في تفسيره للعمليات الإبداعية إلى أن " سبب الإبداع الفني الممتاز هو تقليص اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية، بما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر، ويدفعه إلى محاولة الوصول إلى اتزان جديد". كما أشار يونج إلى أن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس، ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى [٥].

وبذلك، فإن العمليات الإبداعية تصبح من وجهة نظر يونج هي محاولة لإحداث نوع من التوازن بين الوعي واللاوعي الجمعي، حيث إنه إذا طغى الأول فإن الإنسان ينطوي على ذاته، ويصاب بـ " فوبيا الواقع " إذا جاز التعبير، بينما إذا تغلب اللاوعي الجمعي فإن الإنسان ينسحب من ذاته. فالإبداع يعصم صاحبه من هذين المزلقين، من خلال إحداث توازن بين الداخل والخارج. ويشير يونج إلى أن الفن نوع من الدافع الفطري الذي يستولي على كائن بشري، ويجعل منه أداة له. فليس الفنان شخصاً وهب حرية الإرادة لكي يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة، ولكنه ذلك الإنسان الذي يتيح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله هو. الفنان بوصفه إنساناً قد تكون له أحوال مزاجية وإرادة وأهداف شخصية، أما بوصفه فناناً فهو إنسان بمعنى أسمى من ذلك: إنه (إنسان جماعي)، وهو أداة الحياة النفسية اللاواعية للإنسانية، والقائم على تشكيلها. هذه هي وظيفته، وهي في بعض الأحيان حمل ثقيل جدا، يحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحياها[٦]. ويرى أنتوني ستور أن يونج – في هذا الصدد – كان متأثراً بشوبنهور إلى حد بعيد، ذلك أن "اللاوعي الجمعي" عند يونج يشبه إرادة شوبنهور شبهاً قوياً. فلقد اعتبر شوبنهور أن الأفراد تجسيد

لإرادة جوهرية تقع خارج الزمان والمكان، وهما مقولتان ذاتيتان تفرضان على الواقع وتجبراننا على إدراك العالم بوصفه مكونًا من موضوعات فردية[٧].

وتأسيسًا على ما سبق، فإن يونج يرى أن هناك نوعين من الإبداع: الإبداع السيكولوجي والإبداع الكشفي. وهو يفسر قوة الإبداع عند الفنان الكشفي بقوله: "حين تهيمن قوة الإبداع يتحكم اللاوعي في الحياة، ويشكلها بأكثر مما تتحكم فيها الإرادة الواعية، وتدفع الأنا بقوة للسير في مجرى خفي، حيث تصبح مجرد شاهد عاجز على الأحداث، ويغدو نمو العمل وتقدمه هو قدر الشاعر" [٨].

وكما وجهت انتقادات لاذعة إلى تصور فرويد عن العمليات الإبداعية، فإن انتقادات مماثلة – وإن تكن أقل حدة – قد طالت آراء يونج بدوره. ويرى ناجل أن يونج قد أكد على أهمية اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية..كما أكد على أهمية الحدس والإسقاط وغيرها من العمليات الغامضة، التي تفتقد التحديد الإجرائي لمضمونها. لقد كان الاعتقاد في اللاشعور دائمًا: – كما يشير أرنهيم – أمرًا يتسم بالخطورة، لأنه يخلط السطحي بالعميق.. إن الفن لا يمكن اختزاله إلى بساطة العقل البدائي غير المتطور، لأن الفن – الذي هو انعكاس للطبيعة الإنسانية وتطورها – ليس أمرًا بسيطًا، والنموذج الأصيل للفن ليس حجرًا خاصا بتمثال حجري في الجزر الشرقية، ولكنه وحدة من العناصر والمكونات التي يمكن أن نجدها في أعمال سيزان وبيكاسو، وهنري مور. إن اللوحة – ببساطة – ليست تعبيرًا عن البدائية [٩].

ولقد كان هناك آخرون يقللون من دور اللاشعور في العملية الإبداعية، فيرون أن إدخال اللاوعي (اللاشعور) في محددات السلوك لا يمثل أيه قيمة تفسيرية، وبالتالي فإن هذا يعني وضع "المكنسة تحت السجادة"، ولكن – بأسوا حال – يمكن إدخاله (أي اللاوعي) كمفهوم صوفي، بوصفه "تجليًا ". وإذا أردنا أن نعبر تعبيرًا أوضح نقول: "إن الذاكرة تختزن عمليات إنتاجية مبدعة ومحددة، وإن جزءًا

كبيراً من تفكير الإنسان يمكن أن يرجع إلى اللا وعى، ولكن هذا لا يعنى أن الفكر لا يمكنه ملاحظة كل خطواته(١٠).

القدرات الإبداعية

فى كتاب "العملية الإبداعية فى فن التصوير"، طرح د.شاكر عبد الحميد تصوراً شاملاً عن نظرية عالم النفس الأمريكى جيلفورد فى تفسير العمليات الإبداعية بشكل عام، كما أشار إلى أهم جزء فى هذه النظرية، من وجهة نظرنا، وهو الذى يتعلق بمفهوم القدرات (أو السمات الإبداعية)، والتى أكد جيلفورد على ضرورتها فى التفكير الإبداعى الافتراقى، وهى:

أ - **الأصالة Originality**: ويفترض أنها من أهم المتغيرات التى ترتبط بالإبداع. وكثيراً ما نظر إليها على أنها مرادفة للإبداع أو مفتاح أساسى له، على أنه توجد فى الأصالة كما يقول " إلسيد " مفاهيم عامية يلزمنا أن نحرر أنفسنا منها قبل إجراء دراسة علمية عنها بحيث نستبدل المفاهيم العامية بمفاهيم إجرائية تؤدى بسهولة إلى البحث التجريبى، فقد تم الاعتقاد بأنه لا توجد أصالة فى فكرة ما إلا عندما تكون الفكرة جديدة تماماً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البعض مثل سبيرمان رأى أن كل شىء يفعله الفرد يكون جديداً، حتى إدراكاته للعالم من حوله، أما جيلفورد فيرى أن تعريفها بشكل دقيق وموضوعى وإجرائى يكون عن طريق التكرارات الإحصائية للاستجابة. فالفرد يكون أصيلاً بمقدار عدم شيوع استجاباته على المنبهات، التى يتعرض لها، فالأصالة هنا تعنى القيام باستجابات غير معتادة أو غير مألوفة، أو القيام بتداعيات بعيدة لأفكار أو موضوعات معينة. فنحن يمكننا الحكم على الفكرة بالأصالة فى ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة وخروجها على التقليدى وتميزها، والشخص صاحب التفكير الأصيل هو الذى ينفر من تكرار أفكار الآخرين، وحلولهم التقليدية للمشكلات، ومن ثم فالمصور المبدع ككل فنان مبدع عادة ما يكون مصوراً أصيلاً

يبحث عن الجديد والمفيد، ويهـرب مـن الأفكار الشائعـة والتعبيرات التى صارت فى متناول كل يد. إنه يبحث عن طريقه الخاص، طريق الأصالة الذى هو طريق الإبداع.

ب - **المرونة** Flexibility: ويقصد بها قدرة المبدع على تغيير وجهته الذهنية (أى قدرته على التحرر من القصور الذاتى والأفكار النمطية)، وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية (المزاجية والعقلية) والخارجية (الاجتماعية والبيئية)، وكذلك فى حالة الفن عقبات الأداء والتكنيك وصعوباته والمشكلات المختلفة التى تظهر أمـامـه فى كل لحظة. إن المرونة شـرط أسـاسـى للإبداع، لأنها تعنى القـدرة على التحكم والتغيير والمواجهة وتعديل الموقف وإعادة التنظيم وكلها شروط ضرورية للإبداع.

جـ - **الطلاقة** Fluency: وهى تعنى قدرة المبدع على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار الإبداعية. والاهتمام هنا يوجه نحو الكم وليس نحو الكيف كما هو الأمر فى حالة الأصالة، لكن هذا الكم " الطليق " يجب أن يكون أيضًا متسمًا بالجدة والأصالة والمناسبة والطرافة أو الإبداعية بشكل عام. وفى الأدب يحتاج المبـدع إلى طلاقـة الكلمـات مع طلاقـة الأشكال، وتجـددها، وظهـورها الدائم، وتغيرها، ومراودتها الدائمة لخيال المبدع، وغيبتها المؤقته ثم عودتها فى علاقات جديدة.

د - **الحساسية للمشكلات** Sensitibity to Problems: وهى تعنى قدرة المبدع على الإحساس بمظاهر النقص والقصور والضعف الكامنة فى الأشياء. وأيضًا ما هى الثغرات الظاهرة والكامنة فى مجال معين من المعرفة الإنسانية؟ ثم أيضًا قدرة هذا المبدع على اقتراح حلول إبداعية، أو تقديم أعمال إبداعية تمثل حلوله، أو وجهات نظره التى يراها مناسبة لإكمال النقص والتغلب على القصور، وتقوية الضعف وسد الثغرات.

هـ - **النفاذ** Penetration: وقد يسمى بالاختراق أو الاستشفاف. وهذه القدرة تعنى تمكن المبدع من النظر البعيد. إنها تعنى القدرة على اختراق العقل الإبداعى لكل حواجز الزمان والمكان ورؤية ما يكمن خلفهما، ثمة مناطق مجهولة من المعرفة

الإنسانية تخفيها المظاهر السطحية للأشياء، والقدرة على الذهاب إلى تلك المناطق البعيدة، والامتداد بشكل إبداعى من المعلوم إلى المجهول، ومن الظاهر إلى الكامن، ومن الحاضر إلى الغائب بشكل يتجاوز الحواجز والقيود وهو ما يقصده العلماء باسم النفاذ.

و – **مواصلة الاتجاه Maintenance of Direction**: وهنا يتم التأكيد على أن ليس شيئًا عابرًا وسريعًا، وليس أمرًا يقوم به الإنسان عفو الخاطر أو بشكل لا إرادى تمامًا. إن هذا العامل يعنى قدرة المبدع على تركيز انتباهه وتفكيره فى مشكلة معينة زمنًا طويلاً جدا، وهذا مما يتفق وملاحظة ماير Meier ومؤداها أن " من بين السمات المهمة التى تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين النابغين، والتى تمتاز بها كذلك طريقتهم فى إطلاق طاقاتهم، التركيز على العمل الذى هم بصدده لفترات لاحد لها ".

مفهوم الإبداع

وإذا كنا نتحدث عن العملية الإبداعية، فإنه من الطبيعى أن نتناول مفهوم الإبداع ذاته، حتى يتسنى لنا أن نؤسس للنتائج التى سوف تترتب على تحديد ذلك المفهوم. ولكى نتعامل مع الإبداع كمصطلح، فإنه من الضرورى تناول تعريف له نتفق عليه، ليكون مدخلاً مناسبًا لفهم طبيعة المصطلح ذاته. وهناك تعريفات كثيرة فى هذا الصدد، كل منها يشير إلى المصطلح من منظور خاص: فلسفى، سيكولوجى، نقدى.. إلخ. لكن من الواضح أن هذه التعريفات جميعًا تصب فى مجرى واحد، وهو أن الإبداع هو بمثابة " عملية خلق أصيل "

والإبداع – من وجهة نظر فلسفية – هو "نشاط هادف يؤدى إلى اكتشاف (أو خلق) شىء جديد، لم يكن معروفًا من قبل، أو استيعاب الثروة

الثقافية المتوفرة استيعاباً فعالاً، يستجيب لمتطلبات العصر " (١١). إن الفعل الإبداعى الموجه لحل مهمات مطروحة موضوعيا وقيمة اجتماعيا، إنما يتحقق – فى الوقت ذاته – فى صورة عملية تحقيق للذات، تستجيب للمتطلبات الداخلية.

ومن وجهة نظر سيكولوجية، فإن الإبداع هو " النشاط الفردى (أو الجماعى) الذى يقود إلى إنتاج يتصف بالأصالة والقيمة والجدة والفائدة من أجل المجتمع "(١٢). ويضع "روشكا" شروطاً خاصة لأى تفكير يمكن أن يوصف بأنه إبداع، تتمثل فى:

١) أن يمثل إنتاج التفكير جدة وقيمة (سواء بالنسبة للفرد أو بالنسبة للثقافة).

٢) التفكير اللااتفاقى (الافتراقى)، أى التفكير الذى يغير أو ينفى الأفكار المقبولة مسبقاً.

٣) التفكير الذى يتضمن الدافعية والمثابرة والاستمرارية العالية(١٣) .

وحين ننتقل بمفهوم الإبداع من " العام " الذى يشمل مختلف جوانب النشاط الإنسانى: علمى، أو اجتماعى، أو أدبى، أو فلسفى، أو فنى.. إلخ، وصولاً إلى أحد معانيه الخاصة والتى تتصل بعملية الإبداع فى الشعر تحديداً، فإن الشروط السابقة تحتاج – من وجهة نظرنا – إلى قدر من التعديل. فليس كل عمل إبداعى شعرى، ونقصد بذلك القصيدة بالطبع، هو نتاج للتفكير الافتراقى مطلقاً. فهناك ضوابط تحدد طبيعة القصيدة، وأهم تلك الضوابط هى " التقاليد الأدبية " التى تسود فى عصر ما، أو التى تتحكم فى نتاج مدرسة أو اتجاه شعرى ما. فالالتزام بتلك التقاليد– فى فترة معينة – قد يكون شرطاً لازماً من شروط الإبداع، حيث الإبداع الفردى – فيما عدا استثناءات قليلة – يسير فى مجرى الإبداع الشعرى العام، إلى أن تتطلب الظروف السوسيو – تاريخية بزوغ اتجاه شعرى جديد، وبالتالى الخروج على التقاليد الشعرية السائدة. فالتقاليد الشعرية فى وقت من الأوقات تكون هى المعيار الأول، إن لم يكن الأوحد للإبداع، وتمثل قيمة فى حد

ذاتها داخل القصيدة، بينما يعد الخروج عليها نوعًا من "الهرطقة الأدبية ". إذن فالقصيدة الشعرية – على العكس من الشروط السابقة – هى إبداع، بمعنى أنها نتاج خلق خاص داخل إطار عام.

فإذا ما انتقلنا من عملية الإبداع ذاتها باتجاه " المبدع "، سنجد أن هناك شروطًا يلزم أن تنطبق عليه أيضًا، لكى يتسنى لنا أن نطلق عليه ذلك الوصف. ويمكن أن نوجز تلك الشروط فى الآتى:

١– شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعى، بحيث يبرز لديه الشعور " بالحاجة إلى النحن ".

٢– يكون ذلك ناتجًا عن عدة أسباب (أى البيئة والشخصية)، من بينها الاستعداد الفطرى الذى يتمثل فى درجة مطاوعة المادة النفسية، التى تظهر فى ازدياد نسبة التهويم فى الإدراك، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى.

٣– الارتباط الوثيق بين الجهازين السابقين، وخاصة فى منطقة التعبير اللغوى، هو الأساس لاكتساب الإطار الشعرى، الذى يتحدد مضمونه تبعًا للبيئة الاجتماعية للشاعر.

٤– وحركة الشاعر كلها هى حركة لإعادة تنظيم " النحن "، يمضى فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعرى(١٤) .

على أن الشروط السابقة يمكن مناقشتها، خاصة فيما يتعلق بالارتباط الشرطى بين "أنا" الشاعر و" النحن " الجمعية. فإذا كان هذا التصور ينطبق على الكثير من الاتجاهات الأدبية، فإنه لا ينطبق – على الإطلاق – على الاتجاه الرمزى، الذى لا يلغى "النحن " وحدها بل وينفى " الأنا " أيضًا خارج حدود القصيدة. كما أنه لا ينطبق أيضًا على الاتجاه السيريالى، حيث إن منبع الخبرة هو اللاوعى الفردى، وبالتالى فلا مكان لوجود " النحن " أو " الأنا " الواعية. وعلى

ذلك، يمكننا أن ندرك أنه ليست هناك قوانين مطلقة فى الفن، بمعنى أنها تمتلك أحكامًا جامعة مانعة لا يمكن الخروج عليها، بل إن القواعد والتقاليد الأدبية هى بمثابة خطوات إجرائية للتأكيد على "السائد" وليس لتثبيت " المطلق ".

ثنائية العقل / العاطفة

لكى نتفهم طبيعة تناول التجارب الواقعية فى اللاشعور وكيفية تمثلها مرة أخرى، يجب أن ندرك أننا نمتلك عقلين: عقل يفكر، وعقل يشعر. هاتان الطريقتان المختلفتان اختلافًا جوهريا للمعرفة تتفاعلان لبناء حياتنا العقلية: الأولى طريقة العقل المنطقى... وفى المقابل فإن هناك نظامًا آخر للمعرفة، قويا ومندفعًا، وأحيانًا غير منطقى، هو العقل العاطفى(١٥). إن العلاقة بين العقلين، وبالتالى بين طريقتين مختلفتين فى التفكير، ليست مجرد استخدام مجازى للغة، بل هى حقيقة أكدتها الدراسات السيكولوجية الأحدث. وهناك بين العقلين – فى كثير من الأحيان – تنسيق دقيق رائع. فالمشاعر ضرورية للتفكير، والتفكير مهم للمشاعر. لكن إذا تجاوزت المشاعر ذروة التوازن، عندئذ يسود الموقف العقلى، ويكتسح العقل(١٦).

وطبقًا للثنائية السابقة، التى تخضعنا لنوعين من العقل، وبالتالى لطريقتين فى التفكير، فمن الطبيعى أن تنقسم الذاكرة الإنسانية – بدورها – إلى قسمين، حيث يحتوى المخ على جهازين للذاكرة: جهاز ذاكرة خاص بالوقائع العادية، وجهاز ثانٍ خاص بالوقائع المشحونة عاطفيا(١٧).

وإذا كان علماء النفس هم الذين اكتشفوا ثنائية العقل / العاطفة، والتى يمكن أن تترجم إلى ثنائية أخرى هى الفكر / الشعور، فإن الشعراء هم أكثر الناس إدراكًا لوجود تلك الثنائية، من واقع الممارسة الفعلية. لقد كتب كوليردج عن نفسه يقول إنه قلما جرب إحساسًا خاليًا من التفكير، وقلما فكر فى فكرة

خالية من الإحساس، فنشاط العقل ونشاط الشعور كانا ممتزجين فى نفسه إلى درجة غير عادية. وبمقدور الأناس العاديين أن يقولوا نفس الكلام عن أنفسهم، وأن يذهبوا إلى أبعد من ذلك. فكما يقول دريش: " يجب ألا ننسى - فى نهاية المطاف - أن الإدراك هو أيضًا إحساس وفكرة، وأن الفكرة لا تخلو أبداً من الإحساس والإدراك كل الخلو"(١٨).

ولم يكن علماء النفس وحدهم هم الذين اهتموا بثنائية العلاقة بين العقل والعاطفة، بل إن النقاد - فى مجال الأدب - انشغلوا أيضًا بتلك القضية، والتى تعد واحدة من أهم المرتكزات فى فهم وتفسير الظاهرة الإبداعية فى مجال الأدب، والشعرية منها على وجه الخصوص. فالناقد الإنجليزى دالاس - على سبيل المثال - قد تناول تلك النقطة بالتحليل والدراسة، حيث إن التخيل عنده - ببساطة - مصطلح عام لكل أوجه النشاط اللاشعورية الخاصة بالعقل، ولكل الذاكرة اللاإرادية، ولكل الانفعال الكامن تحت الشعور والاستدلال اللاشعورى. وهذه " النفس الخفية " هى مصدر قوة الفنان، لأن دالاس مقتنع بأن الوعى قاصر على الفعل والإبداع. فهو يقرر أن " ما نحاول أن نفعله لا نستطيع أن نفعله، وعندما نكف عن المحاولة نفعله ". وهو يرى أن ما تحت الشعور وحده هو مصدر الفن، بل أنه أيضًا تفسير قبوله ومعيار قيمته: " الفن هو الشاعرى فى تناسب منغلق، إن له هذه القوة للقبول بالنسبة لما يمكننى أن أسميه العقل الشارد، باعتباره متميزاً عن العقل المتيقظ، والذى يسقط عليه التألق العظيم للوعى، والذى يستجيب له العلم وحده " (١٩).

إن دالاس بذلك ينيط بالعقل العاطفى، الذى أشار إليه بتعبير " النفس الخفية " مقابلة للوعى أو " العقل المتيقظ "، والذى تقابله تلك " النفس الخفية " تحت قناع لفظى آخر هو "العقل الشارد ". وهنا، يلتقى دالاس مع جولمان على مستوى فهم الظاهرة، إذ يطلق عليها الأول " العقل الشارد "، بينما يطلق عليها الثانى " العقل العاطفى ".

وقد أشــار ماتيــوأرنولد – من قبل دالاس – إلى ثنائية العقل / العاطفة، لا لكى يفصل بينهما، ولكن لكى يجمعهما داخل إطار واحد، باعتبار أنهما معًا لازمان للعملية الإبداعية. فهو يرى أنه من الضرورى أن يحدث " تعاون بين ملكات الإنسان فى إنتاج الشعر: الانفعال والعقل، أو التخيل والعقل (العقلى التخييلى). وهو – بذلك – لا ينفى دور العقل الواعى فى سبيل التأكيد على أهمية اللاشعور فى العملية الإبداعية، ولكنه يرى أن للوعى دوراً مهما فى إنتاج تلك العملية، شريطة أن يتم ذلك بالتآزر مع لاوعى المبدع [٢٠].

وفى رسالة يرد بها على أحد أصدقائه الذى يشكو من غياب القدرة الإبداعية، كتب شيللر: (على ما يبدو لى أن شكواك وعدم رضائك يعودان للإكراه الذى يفرضه عقلك على خيالك.. وأريد أن أوضح ذلك عبر التعبير المجازى، إنه من غير المفيد بل إنه مما يعيق العمل الإبداعى للروح أن يتفحص العقل الأفكار التى هى فى طور الخروج إلى الوجود، لكونها لا تزال على بوابة الفكر. وإذا ما نظرنا إلى فكرة ما وحيدة، مهما تكن ذات دلالة ومتانة فإنها لا تملك دلالتها إلا بربطها بأفكار أخرى تليها، وربما تظهر غير معقولة، لكنها تحقق موضعًا حسنًا فى علاقاتها.. وفى حالة الروح المبدعة، يبدو لى أن العقل يسحب حراسه من (المدخل)، وأن الأفكار تنصب على الروح مختلطة، ومن بعد ذلك تحلق فيها وتراقبها) [٢١].

الحدس الشعرى

ربما كان أهم ما يميز عملية إنتاج القصيدة، أنها تخضع للحدس الشعرى. وبالطبع، فإن المقصود بالحدس هنا ليس مجرد كونه " انطباعًا شخصيا ومباشراً عن الواقع "، حيث إن هذه الحالة تمثل أدنى درجات الحدس، لأنها تتعامل مع البديهيات، كما أنها تشكل انطباعًا أوليا. ويفرق ديبلى بين هذا النوع من الحدس ونوع آخر يطلق عليه "التأمل الشعورى" وهو الذى يمثل أساس العملية الإبداعية،

وهو يشكل نوعًا من "الحدس الراقي". وفى هذا الحدس " نتبين آثار التفكير الشعورى، لأنه حدس مشيد على التجربة، يأتينا بعد أن نبذل الجهد الهائل فى سبيل الحصول على الحق، وينتابنا التعب دون أن نصل إلى ما يعنينا، فنترك أمر هذه المشكلة: وبعد فترة ما، نفاجأ بالحل يبزغ فى أذهاننا،، ومن ثم تكون لهذا النوع ميزة أخرى غير ميزة القيام على الجهد المشعور به، هى أن المضمون ينزع فى الذهن ككل، لا جزءًا بعد جزء " (٢٢).

وفى هذا الصدد، يشير ديبلى إلى أن هذا " الحدس الراقى " أو " التأمل الشعورى " هو نوع من الاستدلال، يمضى فى مستوى اللاشعور. وما دام استدلالاً فإننا نتبين فيه بعض الإفادة من الخبرات السابقة، كما نتبين بعض آثار الذاكرة. ومع أن عوامل هذا الحدس ليست كلها فى متناول معرفتنا العلمية، فإننا نستطيع أن نعرف بعض هذه العوامل. والمبدأ الفعال فيه شبيه بتأملنا المشعور به "(٢٣). إن التأمل أحد وظائف الفكر، أو هو فعل التفكير ذاته. وليس المقصود بذلك هو النظر فى الظاهرة موضوع التأمل، وإنما المقصود بذلك هو التفكير الإبداعى الأصيل فى فكرة متكاملة، انتهى المبدع من تشكيلها، لكنه يتناولها الآن من حيث علاقتها بشىء معلوم خارج الذات، أو من حيث علاقتها بالذات نفسها. ومن هنا، يظهر إلى أى مدى يكون التأمل معقداً، أو أعقد بكثير من عمليات الفكر الأخرى.

لقد فرق يونج بين نوعين من التفكير: تفكير إيجابى نقرره بإرادتنا، وتفكير سلبى يتم بغير أن نقرره أو نوجهه. وقد استغل ديبلى تلك التفرقة إذ قرر أن الحدس يتألف – إلى حد كبير – من عمليات التفكير السلبى، وبالتالى تقوده العادات الفردية. ومن ثم فإن أية بارقة فكرية عندى، لا يمكن أن تشبه أية بارقة فكرية عندك. وليس هناك حدس، لكن هناك عملية حدسية، تجرى فى مستوى ما تحت الشعور، ولا يظهر منها فى المستوى الشعورى سوى نتائجها، وهى – كعملية التأمل – تتغذى بنفسها، فكل مرحلة من مراحل التقدم الذهنى تصبح مادة للمرحلة التالية، حتى تصل إلى النتيجة النهائية (٢٤).

ولما كانت عملية الإبداع الشعرى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الحدس، باعتباره أحد المرتكزات التي تتأسس عليها القصيدة،فإننا نتساءل: هل هناك علاقة خفية بين الحدس من ناحية والانفعال من ناحية أخرى؟ وبمعنى آخر: ما العلاقة بين الحدس والوجدان؟ إن الحدس (أو الاستبصار) هو عملية باطنة تعنى الوصول إلى الذروة فى العملية الإبداعية، حيث تظهر الفكرة فجأة، وتبدو المادة (أو الفكرة) وكأنها نظمت تلقائيا ودون تخطيط، وبالتالى يتجلى واضحًا كل ما كان غامضًا أو مبهمًا[٢٥].

إن بزوغ الحدس يكون مصاحبًا لوقوع انفعال عميق ولا يزيد مضمون الحدس على أن يكون تخطيطًا متكاملاً،كل ما فيه إمكانيات فحسب، وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة هذا التخطيط نحو التحقق الواقعى، ليحاول أن يملأه بالصور أو الأصوات أو الأحداث، على حسب المادة التى يتناولها الفنان (شعر – موسيقى – لوحة...)[٢٦].

فالعلاقة – إذن – بين الحدس والانفعال داخل الذاكرة الإبداعية تتسم بالتلازم والترابط، فما من حدس فني لا يتولد عن انفعال، أى أن الانفعال عادة ما يكون سابقًا على الحدس. وهنا يقرر برجسون أن جوهر الإبداع هو الانفعال وهو يعرف الانفعال بأنه " هزة عاطفية فى النفس" كما ينبه على ضرورة التفرقة بين نوعين من الانفعال: انفعال سطحى وانفعال عميق. والأول هو العاطفة التى تلى فكرة أو صورة متمثلة، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية. وهنا، يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية تكون مكتفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها، وإذا تأثرت فإنها تخسر أكثر مما تربح، لأنها تتعطل وتتشتت بدلاً من أن تنمو وتتفرع. أما الانفعال العميق فلا ينجم عن تصور، بل يكون هو نفسه سببًا لبزوغ عدة تصورات. ولذلك يمكن وصف الانفعال السطحى بأنه انفعال تحت عقلى، والانفعال العميق بأنه فوق عقلى. وهذا الأخير – هو وحده – جوهر الإبداع[٢٧].

ولكن، كيف يتقدم الشاعر نحو الهدف؟

إن هدف الشاعر هو تنظيم تجربته، وبالتالى إعادة الاتزان إلى الأنا. إنه يحمل التوتر الدافع، وهذا التوتر يكون فى بداية العملية سطحيا، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقًا وثقلاً على الأنا، بحيث إن الأنا تصبح فى قبضته.

ونظراً لأن العلاقة وثيقة بين الحدس والوجدان، فقد اعتبرها بعض علماء النفس جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية. وأكثر هذه المحاولات شهرة هى محاولة والاس، الذى حدد أربع مراحل، هى:

١- الإعداد والتحفيز

٢- البزوغ

٣- الاستبصار (الحدس)

٤- التحقيق[٢٨]

العصف الذهنى

نظراً لأن التجربة حين تحدث فإنها تتحقق بمعزل عن إرادة الشاعر، وهنا يبدو وكأنه مجرد أداة وسيطة تحقق التجربة نفسها من خلاله، فإن الكثير من الشعراء يحاولون - بطرق اصطناعية - أن يقوموا باستدعاء التجربة رغماً عنها، لا من خلال خلق الإطار أو المجال الذى يسمح بتحققها، ولكن بتفجير منابع اللاوعى حتى تخرج أثقالها، والتى يمكن أن تكون موضوعًا للخبرة الشعرية. فلقد فطن الكثير من الشعراء إلى تلك اللعبة، حتى قبل ظهور علم النفس، ففى الشعر العربى مثلا نجد أن شعراء المجون كانوا يخلقون مجالات لاستثارة اللاوعى، من خلال الكثير من الممارسات اللااعتيادية، كالإفراط فى الخمر لدرجة الهوس، كما فى حالة الخليفة الأموى الشاعر الوليد بن يزيد، أو الاستغراق فى عشق الغلمان كما فى حالة أبى نواس..الخ.

وعقب ظهور مفهوم اللاوعى (أو اللاشعور) والذى أرسته الدراسات السيكولوجية الأولى فى مطلع القرن التاسع عشر، إضافة إلى جاذبية عملية " التنويم المغناطيسى " فى ذلك الوقت، بدأ الشعراء الرومانسيون يلتفتون إلى هذه الناحية. وقد توسلوا للوصول إلى منابع اللاوعى باستخدام المخدرات (الأفيون تحديداً) بدرجة لافتة، كما فى حالة كوليردج الذى أبدع قصيدته الشهيرة (قبلاى خان) تحت تأثير الغيبوبة التى أحدثها الأفيون.

أما السيرياليون، فقد انخرطوا بكليتهم فى محاولة استثارة اللاوعى، ونتج عن ذلك طريقة جديدة فى الكتابة الأدبية، هو ما أطلق عليه " الكتابة الآلية "، التى تعتمد على التداعى الحر لمكونات اللاشعور، تحت تأثير مؤثر خارجى، وبإرادة واعية من الشاعر.

وقد أطلق على تلك العملية الإرادية لاستثارة اللاوعى، بهدف استدعاء مكوناته التى يمكن أن تشكل تجربة شعرية اسم " العصف الذهنى " و " السينيكتيك "، وهى كلمة تعنى الجمع بين عناصر مختلفة، بحيث تجعل من المألوف غريبًا، ومن الغريب مألوفًا ". وفى هذا الصدد يشير بارنس إلى أننا (نملك قدرات باطنية أكثر كثيراً مما نعتقد، ولكننا لا نستطيع إظهارها إلا فى حالة الانطلاق والانعتاق من القيود، عن طريق "العصف الذهنى")[٢٩].

وطبقًا لذلك، فقد برهن كوبيه على الوظيفة التى تؤديها طريقة " العصف الذهنى " وهى وظيفة الانطلاق من قيود الوعى. إنه – وهو المحلل النفسى اللافرويدى – قد أجرى التجربة التالية: طلب من عدد من الأفراد أن يدخلوا غرفة غريبة عنهم، وبعد مضى وقت من الزمن غادروا الغرفة. وقد طلب منهم أن يتذكروا – لاحقًا – ما شاهدوه فى الغرفة، وكانت النتيجة أنهم تذكروا من ٢٠ – ٣٠ شيئًا. وخضع الأفراد أنفسهم لعملية تأثير التنويم المغناطيسى، وأمكنهم أن يتذكروا – إضافة إلى ما سبق – مائتى شىء آخر[٣٠].

الأنا والذات

نظراً لأن التجربة الشعرية - بتجلياتها المختلفة ترتبط بالذات، التى تمارسها، ولأن تلك التجربة ترتبط أيضًا بالأنا، التى تقوم بإعلائها من خلال إعادة تمثلها لا شعوريا، وإعادة إنتاجها إبداعيا، فإن هناك بالضرورة روابط خفية تربط ما بين مفهومى: "الأنا" و"الذات". ومن المهم تحليل تلك الروابط، لتفسير طبيعة العلاقة بين كلا المفهومين، لاستجلاء تأثير كل منهما على طبيعة النص الشعرى، وكذا على ظاهرة الغنائية.

وبداية، فإننا نرى أن هناك صعوبة كبيرة فى مناقشة العلاقة بين هذين المصطلحين، اللذين يتحكمان - طبقًا لتصورنا - فى وجود ظاهرة الغنائية من عدمه داخل القصيدة. ويمكن أن نرد تلك الصعوبة إلى أن كلا منهما ينتمى إلى حقل معرفى متباين، فـ " الأنا " تنتمى إلى حقل الدراسة السيكولوجية، بينما " الذات " تنمى إلى المجال الفلسفى. وللوهلة الأولى، ونتيجة لتباعد الحقول المعرفية، فإن المصطلحين يبدوان وكأنه لا رابط بينهما. لكن اشتراكهما معًا فى ممارسة وتمثل التجربة الشعرية، يشير من طرف خفى إلى أنهما - رغم الاختلاف المعرفى - تجمع بينهما وحدة التجربة، التى هى أساس الإبداع الشعرى بشكل عام.

إن الأنا - كما هو معروف - تمثل أحد أضلاع المثلث السيكولوجى الشهير: الأنا والهو والأنا الأعلى، وبالتالى فإنها إحدى مكونات الشخصية الإنسانية، بل وتمثل نقطة الارتكاز التى تحدث التوازن المطلوب بين الهو والأنا الأعلى، أى بين الغرائز والضمير. وأهم ما يميز الأنا أنها تعمل طبقًا لمبدأ الواقع، أى الامتثال للظروف والقيود التى يفرضها عليها العالم الخارجى، وتكون مهمتها الأساسية هى المحافظة على الشخصية وحمايتها مما تتعرض له من أخطار، وإشباع متطلباتها بشكل لا يتعارض مع الواقع وظروفه، أو مع الأنا الأعلى (أى الضمير). ولهذا، فإن بعض نشاط الأنا يكون على المستوى الشعورى، كالإدراك

الحسى الداخلى والخارجي والعمليات العقلية، كما يكون نشاطه لا شعوريا: كحيل الدفاع أو التوافق المختلفة، من كبت وإسقاط وإعلاء، وما إلى ذلك(٣٠).

ومن خلال العرض السابق لمفهوم الأنا، من وجهة نظر التحليل النفسى، نكتشف أن الإعلاء (أو التسامى)، وهى العملية النفسية اللاواعية التى ترتبط أساساً بالفن، هى رهن بالأنا بالدرجة الأولى. ولهذا، فإننا نرى أن الأنا - وليست الذات - هى التى تبدع "، ثم تضفى الغنائية - بعد اكتمال النص الإبداعى - على خطاب الذات.

فإذا ما انتقلنا إلى مجال الفلسفة، فى محاولة للتعرف على مفهوم الذات، نجد أن لهذا المصطلح - على المستوى الفلسفى - دلالتين:

- فالذات - ميتافيزيقيا - هى حقيقة الموجود ومقوماته، وهى تقابل " العرض ".

- والذات - فى نظرية المعرفة - هى ما به من الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع، وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجى(٣٢).

ومن خلال الطرحين السابقين لمفهومى: الأنا والذات، على المستويين، السيكولوجى والفلسفى، نجد أنه بينما تمارس الأنا عمليات التسامى، الإعلاء على المستوى اللاشعورى، فإن الذات هى التى توجد الصور الذهنية على مستوى الواقع. وبذلك،تصبح الذات هى الأساس الذى ترتكز إليه الأنا، والذى تبتدئ منه عمليات الإعلاء، من خلال تحويل الصور الذهنية إلى صور فنية. وهذه تعد أولى نقاط الالتقاء بين المفهومين. وفى المقابل، فإن ما يفرق بينهما هو أن معنى الذات أوسع وأكثر شمولاً من الأنا، حيث إن مجموعة صفات الذات تقابل مفهوم " الموجود "، بينما الأنا هى أحد أقانيم " الشخصية " على المستوى السيكولوجى.

وهنا، يمكن أن نعقد مقارنة بين مفهومى الذات والأنا، بعد أن نحدث تقاربًا معرفيا بين مجالى عمل المفهومين، إن على المستوى الفلسفى أو على المستوى السيكولوجى:

الأنا	الذات
تعمل طبقًا لمبدأ الواقع	تقف على الواقع
إدراك العمليات العقلية	إيجاد الصور الذهنية
إشباع المتطلبات	تقبل الرغبات

وتتأكد تلك الحقيقة من خلال تصور جون كوهين لإحدى وظائف الشعر، والتى تتمثل فى (التحويل النوعى للمعنى الموصوف، وتبعًا للمصطلحات القديمة، التحول من معنى "تصورى" إلى معنى "شعورى" (٣٣).

فإذا ما انتقلنا بمفهوم الذات من مجال الفلسفة إلى حقل علم النفس سنجد أن الذات، بحكم ارتباطها بالواقع وبالتجربة الحياتية، إضافة إلى دورها فى تشكيل الصور الذهنية، يمكن أن تكون معادلاً لمفهوم " الشخصية " بالمعنى السيكولوجى. فالشخصية – طبقًا لتعريف جيمس دريفر – هى " التنظيم الدينامى المتكامل لخصائص الفرد الفيزيقية والعقلية والخلقية والاجتماعية. وهى بهذا تشمل الجوانب الطبيعية والمكتسبة من الدفعات والعادات والميول والعقد والعواطف والمثاليات والآراء والمعتقدات الخاصة بالفرد، والتى تتضح من خلال علاقاته وتفاعلاته مع وسطه الاجتماعى" (٣٤). ويعرف جوردون ألبورت الشخصية بأنها "التنظيم الدينامى داخل الفرد لتلك الأجهزة الجسمية والنفسية التى تحدد سلوكه وفكره المميزين" (٣٥). وبالتالى، فإن الشخصية من خلال التعريفين السابقين، يمكن أن تقترب من مفهوم الذات، طبقًا للتصور الفلسفى، رغم تباعد الحقول المعرفية التى أفرزت كلا منهما.

وطبقًا للنتيجة السابقة، أى تقارب مفهوم الذات ومفهوم الشخصية، مع اختلاف مجال عمل كل منهما، فإن مكونات الشخصية تصبح وكأنها الأساس الذى تستند إليه الذات فى تحقيق وجودها. وبالتالى، تصبح العلاقة بين الأنا والذات ممكنة، بل ومقبولة، حين تبدو الأولى وكأنها أحد العناصر الأساسية التى تتشكل منها الذات، بعد أن تقاربت ومفهوم الشخصية. وهكذا، يظل التباعد المعرفى هو الفيصل الأوضح بين المصطلحين، بالانتقال من النفسى إلى الفلسفى، ومن اللاشعور باتجاه الواقع. أما على مستوى الواقع، فيمكن أن نقرر أن الأنا هى جزء من الذات، خاصة فيما يتعلق بالإبداع، حيث تشتركان معًا فى تأسيس عملية الإعلاء: الذات من خلال استدعاء الصور الذهنية التى تعبر عن مفردات التجربة الحياتية، والأنا من خلال تحويلها إلى صور فنية تؤسس لتحولات التجربة اللاشعورية. فمن البديهى استحالة تشكيل صور إبداعية، دون أن يمتلك الفنان القدرة على تشكيل صورة ذهنية والصور الفنية تؤكد على ترابط العلاقة بالتبعية بين الذات والأنا، وطبقًا للمنطق الصورى فإن النتائج المتشابهة تؤدى إلى مقدمات متشابهة بالضرورة.

إن العلاقة بين الأنا والذات فيما يتعلق بالعملية الإبداعية، سوف تقودنا بالضرورة إلى بحث العلاقة بين الانفعال والوجدان، باعتبار أن التجربة الإبداعية تتميز بأنها تجربة انفعالية. وربما كان انفعال الشاعر بالتجربة هو أساس انفعاله بها فى عملية التحويل الإبداعى، والذى يمر عبر مرحلتين أساسيتين:

- فالذات هى التى تقوم بدور الوساطة بين التجربة والمتلقى من خلال فعلى الممارسة ثم تحويل الانفعال إلى صور ذهنية.

- أما الأنا – باعتبارها المسئولة عن فعل الإعلاء – فإنها تقوم بدورها فى تحويل الصور الذهنية إلى صور فنية، تكون مشحونة بتجليات الانفعال التى تنتقل من الأنا إلى النص.

ومن المهم أن نشير إلى أن الانفعال – من وجهة نظر سيكولوجية – يعنى استثارة وجدان الفرد وتهييج مشاعره، وهو أمر متعلق بحاجات الكائن ودوافعه، ويستثار الانفعال عندما يستثار الدافع، ويأخذ الشكل الذى يناسبه ويتفق معه [٣٦]. أما الانفعال – من وجهة نظر شعرية – فهو وصف لتأثير المعنى، وليس للمعنى ذاته الذى يبقى قابلاً للتصور [٣٧]. وفى هذا الصدد، يشير جون كوهين إلى أن الوظيفة الانفعالية تصنف لا داخل القيمة الخارجة عن الكلام، ولا داخل القيمة الامتدادية له، وإنما داخل ما يشكله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة[٣٨].

وعلى ذلك، فإن العلاقة بين مفهومى " الأنا " و" الذات " يمكن التماسها عن طريق عامل مساعد. هو مفهوم " الشخصية ". ونظراً للتقارب الشديد بين كل من مفهومى الشخصية والذات، فإن الأنا – التى تمثل أحد أقانيم الشخصية – تصبح على علاقة وثيقة بالذات، حيث تبدو فى هذه الحالة وكأنها جزء عضوى منها. وهنا تتضح تفاصيل العملية الإبداعية بجلاء، حيث إن الذات هى التى تعايش التجربة الحياتية، بينما الأنا هى التى تقوم بعملية الإعلاء.

التحويل الإبداعى

التحويل الإبداعى نعنى به عملية الانتقال من التجربة الحياتية باتجاه التجربة الشعورية، أى الانتقال بالتجربة من الوعى إلى اللاوعى. وهذا التحويل ليس مرادفًا لعملية الإعلاء، لكنه عادة ما يؤدى إليها، أو بمعنى أصح عادة ما يستفيد منها. إن كلا من التحويل الإبداعى والإعلاء هو تحويل بدوره: من طاقة دافع مدان، من موضوع أصلى إلى موضوع آخر بديل مقبول اجتماعيا (كالفن مثلاً). أى أن كلا من التحويل الإبداعى والإعلاء تحويل من الداخل إلى الخارج فى جانب منه، ومن الواقع باتجاه الفن فى جانب آخر.

على أن ما يفرق بين المفهومين هو أن التحويل الإبداعى رهن بالذات، بينما الإعلاء رهن بالأنا: الذات تقوم بتحويل التجربة إلى صور ذهنية، والأنا تقوم بإعادة تمثيل الصور، من خلال الانتقال بها من التجريد إلى التجسيد. وفى هذه الحالة، فإن الشاعر يحمل التوتر الدافع، الذى يكون - فى بداية العملية - سطحيا. لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقًا وثقلاً على الأنا، بحيث إن الأنا تصبح فى قبضته. وكثيراً ما يتذكر الشعراء هذه اللحظات (لحظات التحويل) بعد أن يفرغوا منها، فيتعجبون لغرابتها، وسرعان ما يعممون ويغرون سواهم بالتعميم، فيتفق الجميع على القول بأن الشاعر - فى عملية التحويل - لا يملك لنفسه حولاً ولا قوة ومع ذلك، فإن المشاهدة تدل على أن أى فعل متكامل نبدأه ونمضى به نحو نهايته، يزداد اندفاعًا كلما اقتربنا من هذه النهاية، أى أن التوتر الدافع يزداد سيطرة على الأنا [٣٩].

ففى عملية الإبداع - إذن - يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانه، كما بينا من قبل، فتصبح الصور التى لديه عن الواقع العملى أكثر تحرراً منها عند الآخرين، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة، ويتم هذا التغير فى لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف. ففى موقف مركزه الأنا، تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية. وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملى، أو بعبارة أخرى أن الواقع العملى أصبح تابعًا للمجال الذهنى إلى حد بعيد. وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة، فإنه " يراها " حزينة " فعلاً، وعندما يقول رأيت البرارى ضاحكات، فقد رآها هكذا فعلاً. كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات، يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف، حتى ذكرياته الخاصة [٤٠].

ثانياً: طبيعة التجربة الشعرية

إن الهدف من دراسة سيكولوجية الإبداع هو الوصول إلى دراسة العوامل النفسية التى تكون بمثابة (الإطار) لاستيلاد " التجربة الشعرية "، التى هى – أساساً – صلب العملية الإبداعية. ففى هذه التجربة يكمن سحر الشعر وأسراره الغامضة. وبالطبع، فإنه يمكن القول إنه ليس هناك قانون عام يحكم خطوات التجربة،أو يتحكم فى نتائجها، نظراً لاختلاف السمات الشخصية بين الشعراء بشكل فارق، لكن دراسة التجربة تضع أيدينا على " زر الإضاءة "، الذى يكشف لنا عن الدهاليز المظلمة التى تمضى خلالها ملكة الإبداع، لكى ندرس كل عبقرية شعرية بقانونها الخاص.

إذن، فالهدف من دراسة التجربةِ هو اكتشاف السمات العامة التى تحكم عملية الإبداع، والخصائص التى تكون مشتركًا إنسانيا بها.

على أن الهدف الخاص – لنا – من هذه الدراسة، هو كشف هذا الغموض الاتفاقى الذى دأبت الدراسات النقدية بشكل عام على ممارسته. فما من دراسة نقدية للشعر تكاد تخلو من مصطلح "التجربة " دون أن يشير أى منها إلى مفهوم التجربة أو مكوناتها أو طريقة استدعائها، وبالتالى يتم الخلط بين أنواع التجارب المختلفة، ثم يشيع الغموض حول المصطلح الذى يتحول إلى كائن خرافى، حيث ما من أحد يصف ملامحه، وكأنه مصطلح بديهى يعرف الجميع تفاصيله، وبالتالى فما من حاجة إلى تفسيره. وبالطبع، فإن هذه التعميم المخل يصيب الدراسات النقدية بقدر من الضبابية من ناحية، والغموض من ناحية أخرى، لأن أداة هذه الدراسات تتمثل – عادة – فى التحديد المفهومى لكل عناصرها.

مفهوم التجربة

كما ذكرنا من قبل، يستخدم مصطلح " التجربة " فى حقل الدراسات النقدية المتصلة بالشعر بشكل موسع، حيث يكون فى حاجة ماسة إلى التدقيق. فللتجربة فى مجال الشعر ثلاثة تجليات، يختلف كل منها عن الآخر، وبالتالى فإن الحديث عن تجربة واحدة يمثل نوعًا من عدم الانضباط المنهجى. وتتمثل تجليات التجربة (أو أنواعها) فى الآتى:

أولاً: "تجربة حياتية" يمارسها المبدع فى الواقع الخارجى، ويتأثر بها على مستوى الوعى

ثانيًا : "تجربة انفعالية" تتم من خلال – أو بسبب – التجربة الحياتية، عبر تحويلها من الوعى إلى اللاوعى، مع تفكيك عناصرها الأساسية وإعادة ترتيبها (أى تمثلها عبر الحذف والإضافة)

ثالثًا: " تجربة التلقى " وهى التجربة التى يمارسها المتلقى عند تماسه مع النص، وهى بالطبع تختلف من شخص لآخر طبقًا لدرجة حساسيته وثقافته وذائقته.. إلخ

ومن خلال استعراض أنواع التجربة عبر النماذج السابقة، يمكننا أن نقرر أن التجربة الانفعالية هى أساس الإبداع. ولكى تتحقق تلك التجربة بمفهومها الإبداعى، فإنها تتطلب مجموعة من العمليات المعقدة، والتى يمكن أن تتمثل فى الأتى:

التماس مع الواقع (أو الطبيعة)   بالاستناد إلى التجربة الحياتية.

الانفعال به (أو بها)   بواسطة العقل العاطفى.

تمثل الواقعة   من خلال اللاشعور.

تحويلها إلى نص (لغة + خيال)   عن طريق إنتاج الأثر.

إذن، فهناك تداخل حتمى بين التجربة الحياتية الخارجية، والتجربة الانفعالية الباطنة، بحيث لا يمكن للثانية أن تتواجد بمعزل عن الأولى، إلا فى حالات نادرة (كما فى الشعر الرمزى والشعر السريالى). وبالتالى، فإن التجربة الشعرية – بشكل عام – تنقسم إلى قسمين أساسيين: تجربة لا شعورية وأخرى حياتية، وحين يحدث نوع من التماس بين التجربتين تحت شروط خاصة، فإن العملية الإبداعية تبدأ فى البزوغ والتصاعد، حتى تصل إلى ذروتها من خلال اكتمال العمل الشعرى.

وهناك فارق أساسى بين التجربتين، ففى حالة التجربة الحياتية يكون الشاعر على وعى تام بعناصرها، حتى لو كانت قد تمت فى الماضى. إنه يقوم باختزانها داخل وعيه الباطن، فى انتظار إعادة إنتاجها مرة أخرى، أو باستخدامها كمحفز لعملية إبداع لاحقة، حين تحدث تجربة أخرى مشابهة لها. وفى هذه الحالة، قد تظل حاضرة داخل الذاكرة بكل – أو ببعض – تفاصيلها، وقد يغلفها النسيان إلى حين تتم استعادتها مرة أخرى. وفى هذه الحالة – الاستعادة – لا يكون الفنان على وعى بمفردات التجربة التى مر بها، والتى يمكن أن تصل إلى منطقة اللاشعور مباشرة دون أن تمر عبر بوابة الشعور (أى التجربة الحياتية) .

ولكن لنتحرك قليلاً مع الشاعر، فقد أتته الآن تجربة متصلة بـ " الأنا "، بعثت عنده آثار تجربة قديمة جرت على الأنا، وقد تبادلت التجربتان التأثر والتأثير، واختلط الأمر على الشاعر. ولا يمكن أن تستقر الأنا فى مثل هذه الحال، لأن الاستقرار لا يتم إلا إذا كانت أجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات، أى أنها – هى نفسها – فى حالة استقرار. فإذا لم يتوفر ذلك، ظهرت بالأنا توترات تدفع الشاعر إلى محاولة التوضيح كيما يتحقق الاتزان[٤١]. إن الفنان يندفع نتيجة لالتقاء التجربتين فى نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان، ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الإطار، فتكون النتيجة قصيدة. ومن المحقق أن اختلال

الاتزان يختلف باختلاف التجارب التى يلقاها الفنان، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحى، واختلال عميق واختلال بالغ واختلال ضئيل. ويبدو أثر ذلك فى صعوبة عودة الاتزان إلى الأنا، وتأخر هذه العودة فترة طويلة أحيانًا. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نعلل كون فيكتور هيجو لم يستطع أن يبدع من معين وفاة ابنه، إلا بعد مرور عام كامل على هذه الوفاة[٤٢].

إن روستريفور هاملتون يرى أن التجربة السابقة ليست الإحساسات الأصلية التى جربها الشاعر، فهى ليست التجربة التى مر بها الشاعر فى لحظة سماعه "القنبرة" أو رؤيته " قوس قزح "، وذلك لأن مثل هذه اللحظات – مهما كان عمق أثرها أصلاً – قد انغمست فى اللاشعور، وما فيها من صور قد أصابه تغير كبير، ثم انتشلته الذاكرة ووضعته فى سياق جديد[٤٣].

ويستطرد هاملتون موضحًا أثر هذا التفاعل المتبادل بين التجربتين،فيقرر أن لحظة الرؤيا التى ربما عثرنا فيها على نقطة شبه خفية، والتى يكتسب فيها الإحساس أو الصورة عمقًا روحيا فجأة، لا يصاحبها إلا بحث الشاعر عن الألفاظ الملائمة. فالتجربة الدافعة لكتابة الشعر على درجة كبيرة من التعقيد والتماسك، لكنها فى تعقيدها وتماسكها أدنى بكثير من القصيدة ذاتها، فهى حافلة بالإمكانيات، وبعض هذه الإمكانيات يتحتم التضحية به، أما البعض الآخر الذى يتبقى فالدور الذى تلعبه الألفاظ فى تحقيقه يتفاوت فى درجة وضوحه[٤٤].

وعن دور الألفاظ فى تجسيد التجربة، والانتقال بها من القوة إلى الفعل، يشير هاملتون إلى أن الألفاظ التى صاغتها الأجيال الكثيرة، تختزن عدداً لا يحصى من المعانى. هذه المعانى – على الرغم من أنها غير ثابتة أو متحجرة – ليست على درجة من المرونة تسمح للفرد بأن يثنيها حسب هواه انثناءً تاما. والألفاظ التى تفرض على الشاعر خدماتها، وتتقدم لكى تفى بحاجته، والتى تثيره

بمعانيها القريبة من معانيه، وإن لم تصبح معانيه بعد، إنما توحى له بعناصر جديدة قد يكمل بها تجربته..فاللفظة الجديدة التى تنال رضا الشاعر لأنه يشعر بصلاحيتها، تدخل تغييراً شاملاً على القصيدة. وفى أثناء كتابته القصيدة يتحول انتباهه بالتدريج، وبدرجة متزايدة، عن التجربة الدافعة الأولى إلى التجربة المختلفة التى يخلقها عن طريق الألفاظ، وذلك لأن التجربة الثانية تأخذ بدايتها فى التنبؤ بنهايتها(٤٥).

مراحل التجربة

بعد أن يتم تمثل التجربة الحياتية، فإن العملية الإبداعية تكون مهيأة للتحقق داخل لا شعور المبدع. وفى هذا الصدد، فقد استخدم علماء النفس مصطلح "ما بعد المعرفة"، إشارة إلى الوعى بعملية التفكير، واستخدموا مصطلح " ما بعد الانفعال " ليشير إلى تأمل الإنسان لانفعالاته. وهناك من يفضل استخدام مصطلح " الوعى بالذات "، بمعنى الانتباه إلى الحالات الداخلية التى يعيشها الإنسان. وبهذا الوعى التأملى للنفس، يقوم العقل بملاحظة ودراسة الخبرة نفسها بما فيها من انفعالات(٤٦). وبذلك، فإن الوعى بالذات يبدو وكأنه ليس انتباهاً يؤدى إلى الانحراف بالعواطف، والمبالغة فى رد الفعل، وتضخيم ما ندركه حسيا، بل هو طريقة محايدة تحافظ على تأمل الذات، حتى فى أثناء العواطف المتهيجة(٤٧).

إذن، فعملية تمثل التجربة الحياتية تكون مصحوبة عادة بالعديد من العمليات الجانبية، جزء منها شعورى وهو ما يطلق عليه " الوعى بالذات "، وجزء آخر لا شعورى يتمثل فى عملية تفكيك وإعادة تركيب التجربة، وكذا فى حذف بعض عناصرها "الضارة" من وجهة نظر إبداعية، وإضافة عناصر أخرى بديلة ترجع من سيطرة العقل العاطفى على مجمل التجربة.

ويمكن أن نلتمس ذلك بشكل أكثر تفصيلاً، حيث نستعرض نتائج بعض الاختبارات العملية التى أجراها علماء النفس، لنصل إلى دقائق العمليات التى تحكم ميكانزم " التمثل الإبداعى " للتجربة. فالتجربة الانفعالية تتحقق من خلال ما أسمته كاترين باتريك بالتفكير الإبداعى، والذى رأت أنه يمر بأربع مراحل أساسية، وهى التى تمثل عناصر تشكل التجربة:

أ – **مرحلة التهيؤ:** حين يجمع المبدع أو يتعرض لأفكار جديدة، وارتباطات تأتلف بسرعة

ب – **مرحلة الاختمار:** وهى مرحلة تتبع (أو تصاحب) مرحلة التهيؤ، وهى فى الأغلب تعبر عن حالة مزاجية Mood، وقد تختمر فيها فكرة دون إرادة المبدع

ج – **مرحلة الإشراف:** وهى المرحلة التى تتبلور فيها الفكرة

د – **مرحلة المراجعة:** (أو التحقيق) وفيها يتم تنفيذ الفكرة وإخراجها إبداعيا إلى الوجود(٤٨)

على أن هناك ملاحظة أساسية على التقسيم السابق، وهى أن نقطة البدء الحقيقية التى يبتدئ عندها توتر الشاعر هى فى منتصف المسافة بين مرحلتى التهيؤ والاختمار. عند هذه النقطة، يبلغ توتر الشاعر ذروته، ويتطلب عندئذ تفريغ شحنته الانفعالية، بعد أن تتزيا بجماليات الشكل الشعرى. إن بول فاليرى يصف هذه النقطة قائلاً: " الآلهة تمنحنا مطلع القصيدة، ونحن نكملها ". فالبداية – دائمًا – تتطلب تدخل الآلهة، أما استكمال القصيدة فأمر – رغم صعوبته – أيسر بكثير من العثور على مطلعها. فالخطوة الأولى هى التى تؤدى إلى تحريك القصور العاطفى، أى التحول من الثبات العاطفى إلى الحركة الانفعالية، بينما الخطوات الأخرى هى انتقال من حركة إلى حركة أسرع.

ولكى تتم لحظة البدء، فإن على الشاعر أن يتمثل تجاربه الحياتية أولاً، وذلك عبر مجموعة من الخطوات المتتابعة، التى يمكن أن تختلف من شاعر لآخر فى الترتيب أو التركيب. ويمكن أن نلخص تلك الخطوات فيما يلى:

- وجود تجربة قديمة
- حدوث تجربة جديدة تلتقى في دلالتها بالتجربة القديمة
- استعداد معين لدى الشاعر (قد يكون طموحاً أو حساسية)
- حدوث اختلال فى البناء النفسى والاجتماعى للشاعر
- فقدان الاتزان نتيجة للتوتر النفسى الحادث
- وجود إطار موجه للشاعر
- محاولة إيجابية من الشاعر لتجاوز اختلال الاتزان الحادث
- توجهه إلى الوسيلة التى يمكن من خلالها تحقيق الاتزان (أى القصيدة الشعرية)[٤٩]

وبعد اتباع الخطوات السابقة، يكون الشاعر قد قام بتمثل عناصر التجربة الحياتية، كما قام بترجمتها وجدانيا، لتصبح وكأنها " المعادل الانفعالى " لتلك التجربة. وحينما تخف حدة أنه فعل متكامل له بداية وله نهاية، متضمنتان أصلاً فى التوتر الذى يدفع الشاعر إليه. فنحن عندما نبدأ أى فعل ينشأ لدينا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته، ولا تكون هذه النهاية حاضرة فى ذهننا منذ البداية. ليس من الضرورى أبداً أن تكون نهاية نعرفها، أن ندركها إدراكًا واضحاً باعتبارها نهاية، بل أن علاقتنا بها هى علاقة دينامية أصلاً، فنحن إذ " نبلغها " ينخفض التوتر[٥٠]، فيما يشبه الوصول إلى حالة من " الأورجازم الشعرى "، حيث يسود الاسترخاء بعد حالة قصوى من التوتر.

على أنه تجدر الإشارة إلى أن تمثل التجربة قد تواجهه بعض الصعوبات فنحن نعرف تمام المعرفة عن طرق الاستبطان - أن هناك صوراً ومعانى معينة لم نستطع أن نتمثلها، وتبدو لنا كما لو كانت تطفو على السطح، وأنها لم ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأعماق نفوسنا، وفى هذه الحالة تكون الوحدة غير متماسكة. أما حينما تستيقظ أنفسنا بأكملها، وتنشط جميع نواحيها، حينئذ تبهرنا الوحدة المتماسكة التى توجد فى أنفسنا ويمكن الحكم على مدى صدق تمثيل العاطفة أو الانفعال لنا بتعقيد العناصر التى تدخل فيها، وبكمال انتشارهما فى هذه العناصر[٥١].

رتشـــــــاردز

واستدعاء التجربة

هناك كم هائل من التجارب يمر بها الشاعر[٥٢] ، يتم اختزانها إما فى الذاكرة أو اللاشعور، لكن واحدة فقط هى التى تبزغ فجأة، لتكون موضوعًا لها، حيث يتم تناولها " انفعاليا " فى محاولة لتحويلها إلى تجربة شعورية واحدة. وفى كل الحالات نستطيع أن نقرر أنها تجربة واحدة تلك التى يتم استدعاؤها، بسيطة كانت أم مركبة، وهنا فمن الضرورى أن نتساءل عن أسباب بزوغ تجربة ما كانت دفينة فى عمق الوعى الباطن، وربما لم يكن لها وجود فعلى داخل حدود الذاكرة اليقظة.

لقد كان التساؤل السابق عن أسباب بزوغ تجربة ما كانت دفينة فى عمق الوعى الباطن محل دراسة إ.إ. رتشاردز من وجهة نظر سيكولوجية. ومن المهم - فى هذا الصدد - استعراض بعض المرتكزات السيكولوجية التى تناولها فى كتاب "مبادئ النقد الأدبى"، والتى حاول فيها دراسة الدوافع الشعورية والأحداث التى قوبلت بالعديد من الانتقادات لأنها تعتمد على الحدس أكثر مما تعتمد على

الحقائق العلمية، إلا أنه يصعب إغفال تلك الآراء، لأنها يمكن أن تشكل مداخل أساسية لسيكولوجية الإبداع.

يرى رتشاردز – بداية – أنه يبدو أن مدى القدرة على بعث التجربة يعتمد فى المحل الأول على تلك النزعات والدوافع التى كانت نشيطة فى هذه التجربة، ويبدو أنه يصعب بعث التجربة الماضية ما لم تحدث نزعات مشابهة فى التجربة الحاضرة، إذ تقوم التجربة الأصلية على أساس عدد من الدوافع، وهى لم تحدث إلا من خلال هذه الدوافع. بل أننا نستطيع القول بأن التجربة هى هذه الدوافع ذاتها. لذلك، فإن أول شرط لإحياء هذه التجربة الأصلية هى دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع.

إذن، فالتشابه بين دوافع تجربة شعورية تمت فى الزمن الماضى، وربما تكون قد سقطت من الذاكرة واستقرت فى عمق اللاوعى، وبين دوافع تجربة شعورية راهنة، هو المعول الأساسى فى استدعاء التجربة الأسبق التى تم تمثلها. كما يشترط فى الدوافع المشتركة بين التجربتين أن تكون نشطة، أى ذات قدرة على تحفيز عملية الإعلاء داخل وعى الشاعر.

ولكن، هل تتم استعادة التجربة الشعورية لدى الرجل العادى بنفس قدرة الشاعر على استعادتها؟ إن سر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه، هو – إلى حد ما – فى أن هذه التجارب أثناء معاناته تتسم بقدر من النظام أكثر من الرجل العادى، ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادى من اليقظة. فتنشأ فى ذهنه علاقات لا تظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود، والذى لا تتداخل دوافعه بحرية، وعن طريق هذه العلاقات الأصلية تتسنى للشاعر القدرة على استرجاع كمية أكبر من تجارب الماضى متى شاء.

إن المقصود باليقظة هنا هو الذاكرة العاطفية، وقدرة الفنان على استدعاء مختلف العناصر الكامنة فى اللاشعور، والتى يمكن أن تخدم التجربة الانفعالية. فالعناصر التى يتم استدعاؤها ترتبط داخل وحدة نفسية واحدة، بحيث لا يمكن

الفصل فيما بينها، أو استبعاد أى منها. أى أن عناصر التجربة تكون غير قابلة للحذف أو للإضافة، بمعنى أنها تصبح دائرة مغلقة، مكتفية بنفسها، وغير قابلة للإخلال بأى من شروطها.

شروط استدعاء التجربة :

مما سبق، يمكن استنتاج قاعدة مهمة توصل إليها رتشاردز فى دراسته لاستدعاء التجربة الشعورية السابقة، وهى أن عملية الاستدعاء تخضع لشرطين أساسيين لكى تتم، وهما:

- **اليقظة الانفعالية**
- **تنظيم التجربة**

فهو يرى أن التجربة التى تتسم بطابع منظم لديها القدرة على البعث، إما جزئيا أو بكليتها، وذلك أكثر مما للتجربة التى تتصف بقسط أكبر من الخلط والفوضى. كما أن التجارب التى تتسم بدرجة عالية من " اليقظة " – أى الانتباه الشعورى – هى التى يمكن بعثها أكثر من غيرها، وأن درجة اليقظة لدى الفرد فى اللحظة التى يحاول فيها بعث التجربة هى بلا شك عامل لا يقل أهمية، وإن كانت أهميته أكثر وضوحاً.

ويصل رتشاردز إلى محاولة تفسير عملية الاستدعاء، التى تنضاف إلى شرطيها السابقين، من خلال تفسير دوافع التجربة، فهو يقرر أنه من المبادئ الأولية فى علم النفس أن عودة جزء واحد من الموقف قد تحيى الموقف بأسره. ولما كانت معظم الدوافع تنتمى إلى عدد كبير من المواقف الكلية المتنوعة فى الماضى، لذا فمن الواضح أن ينشأ تنافس كبير بين مواقف بأكملها على أيها يعود الظهور فعلاً. والأمر الذى يبدو أنه يفصل بينها على نحو أكثر فاعلية من غيره، هو طبيعة

الروابط الأصلية بين الأجزاء التى يتألف منها كل موقف بأكمله. وكما أكدت لنا مدرسة الجشطلت فى علم النفس حديثًا، فإن مجرد التجاور أو الآنية هما نسبيا عاجزان عن السيطرة على عملية بعث التجارب.

ثم يضيف رتشاردز فى سياق نظريته التى تتعلق باستدعاء التجربة، إلى أن الفنان له قدرة كبرى على التأثر بالمؤثرات الخارجية، وعلى التمييز بينها. وهو يتميز أيضًا بقدرته على إبقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة، بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة. فأكبر فرق بين الفنان وبين الرجل العادى هو فى المجال والدقة والحرية، التى تميز ما يمكن أن يقيمه من علاقات بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته. لقد وصف الناقد درايدن شكسبير وصفًا رائعًا حينما قال: " إن جميع صور الطبيعة حاضرة أبدًا فى ذهنه، فهو لا يولد هذه الصور عن جهد ومشقة؛ وإنما عفوًا ". وهذه القدرة على استرجاع الماضى هى أول ما يميز الرجل الماهر فى "التوصيل، شاعرًا كان أو مصورًا".

ولكى تتم عملية الاستدعاء – طبقًا لرتشاردز – تجدر الإشارة إلى أن هناك مصدرين للتجربة، تتفاوت أهميتهما حسب اختلاف الحالات. فحينما نفكر فى أشياء معينة محدودة، أى حينما نشير إلى هذه الأشياء، لا يكون سلوكنا ملائمًا (أى لا تكون أفكارنا صادقة) إلا إذا حددته طبيعة المنبهات الحاضرة والماضية، التى استقبلناها من هذه الأشياء والأشياء الأخرى المماثلة. أما حينما نكون بصدد إشباع حاجاتنا وإرضاء رغباتنا، فإنه تكفينا رابطة أقل وثوقًا بين المنبه والاستجابة. فالاستدعاء – إذن – يرتبط بالحاجة الغريزية غير الواعية، أكثر مما يرتبط بالتفكير الواعى. وبما أن الفنان – حسبما نتصور – يمتلك غريزة استثنائية، وفائقة للعادة، يمكن أن نطلق عليها "الغريزة الجمالية"، فإن عملية الاستدعاء تتم داخل ذاكرته العاطفية بشكل ميسر عمن عداه، لأنها – فى هذه الحالة – تكون استدعاءً غريزيا، أكثر منها استدعاءً إراديا.

الحدث الذهنى

يربط رتشاردز فى نظريته عن الإبداع بين التجربة وثلاثة عناصر نفسية، هى: الانفعال والحدث الذهنى والدوافع. وإذا كانت نظريته تنطلق أساسًا من فكرة الدوافع، فإن مفهوم الحدث الذهنى يأتى لاحقًا لتلك الفكرة، ليلعب دورًا محوريا فى تصوره السيكولوجى عن العملية الإبداعية.

والحدث الذهنى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بـ " الانفعال "، الذى يقصد به النقاد – أى الانفعال – جميع الأحداث الذهنية التى تسترعى الانتباه، بغض النظر عن طبيعة هذه الأحداث. ونظراً لأن الانفعال ينبثق عند توافر شرطين : مصدر ومنبه، فإن رتشاردز يرى أن كل حدث ذهنى له مصدره فى منبه ما، وله طابعة ونتائجه فى الفعل أو التكليف للفعل. أما عن طابع الحدث الذهنى فنستطيع أن ندركه عن طريق الاستبطان أحيانًا، وفى تلك الحالات التى نحس فيها به يكون إحساسنا به هو ما نسميه " الشعور " أو "الوعى"، ولكننا – فى حالات عديدة – لا نحس على الإطلاق. وفى هذه الحالات يكون الحدث الذهنى لا شعوريا، ولا يزال السبب الذى يجعل بعض الأحداث الذهنية شعورية دون البعض الآخر سرا من الأسرار حتى الآن.

ويرى رتشاردز أن القسمة الثلاثية للحدث الذهنى إلى علة وطابع ونتائج، توازى – تقريبًا – القسمة المألوفة فى علم النفس التقليدى إلى: التفكير (أو الإدراك)، والوجدان، والإرادة، فإدراك الشىء – أو معرفته – هو التأثر به، والرغبة فى الشىء أو البحث عنه أو إرادته هى النزوع إليه. وبين الإدراك والرغبة تقع العوامل الشعورية التى تصاحب عملية الحدث الذهنى، هذا إن وجدت على الإطلاق. وهذه العوامل، أى الطابع الشعورى للحدث الذهنى، تشمل الأحاسيس والوجدانات معًا.

ورغم أن مصطلح الحدث الذهنى هو مجرد اصطلاح شخصى نحته رتشاردز، للتعبير عن التواصل اللحظى مع أحداث الواقع الخارجى وظواهره المؤثرة، فإنه يمكن الاستناد إليه فى تفهم طبيعة التجربة الشعورية لدى المبدع.

فالحدث الذهنى هو سمة انفعالية بالدرجة الأولى، تمثل استجابة أو رد فعل للظواهر الخارجية. ولا تتم عملية اكتمال الحدث الذهنى كنوع من الانعكاس الشرطى للظواهر والأحداث الخارجية فقط، إذ أن ذلك مرتبط بشرطى: المصدر والمنبه، حيث إن هناك آلاف الظواهر التى تمر بنا، لكننا لا نلتفت إلا إلى عدد محدود منها، ولا ننفعل - شعوريا أو لا شعوريا - إلا بعدد أقل، وذلك عند توافر الشرطين السابقين. وبالتالى، يمكن أن نعد مفهوم الحدث الذهنى مرتكزاً لمفهوم التجربة، التى نرى أنها تتكون من مجموعة من الأحداث الذهنية التى تتفاعل فى اللاشعور، لكى تعيد إنتاج تجربة الواقع مرة أخرى، ولكن بشروط جديدة، بل وبكيفية مغايرة تماماً لما كانت عليه فى الواقع.

وطبقًا لهذا التصور، فإن الأنا تلتقى مع الذات مرة أخرى، حيث إن الحدث الذهنى هو مرادف لتشكيل الصور الذهنية التى تنتجها الذات، بينما هو رهن بالأنا وحدها. وعلى ذلك فإن عمل كل من الأنا والذات قد يتقارب أو يتباعد طبقًا للوظيفة التى يؤديها كل منهما: فهما يلتقيان على المستوى السيكولوجى، ويتباعدان نسبيا على المستوى السوسيولوجى. ونظراً لأن كل واقعة ينتج عنها انفعال ما تؤدى بالضرورة إلى حدث ذهنى، فإن هذا الحدث يصبح - بالضرورة - ترجمة للتجربة الشعورية، أو على الأقل مدخلاً لها.

ملاحظات حول آراء رتشاردز

على الرغم من أن أ.أ. رتشاردز فى كتاب "مبادئ النقد الأدبى" حاول أن يقدم نظرية شعرية متكاملة، حيث تناول العملية الإبداعية من خلال اتجاه سيكولوجى، فإن هناك من يرى أن تلك النظرية التى تبدو متماسكة إلى حد كبير، قد وقعت فى الكثير من الشطط.

لقد قام روستريفور هاملتون بمحاولة معكوسة، لتفنيد آراء رتشاردز السيكولوجية، وذلك من خلال كتاب " الشعر والتأمل " (٥٣). وهو يرى أن رتشاردز يسرف فى أهمية اللاشعور فى نفس الوقت الذى لا يوجه فيه أدنى أهمية إلى الشعور (أو الوعى). وعلى ذلك، فإن وجهة النظر الأساسية، التى يؤسس عليها نظريته تتلخص فى هذه الفكرة المتطرفة، وهى أن الوظيفة الجوهرية للفنون هى زيادة النشاط العصبى المادى، والعمل على سلامته. وطبقًا لهذه النظرية، فإن الذهن ليس إلا نظامًا (أو جهازًا) من الدوافع. وهاملتون لا يعترض على مفهوم الدوافع ذاته، لكنه يشير – معترضًا – إلى أنه ليس المقصود بـ "الدوافع" هو ما قد توحى به هذه الكلمة، أى بداية عملية عصبية، بل المقصود هو العملية بأكملها، مبتدئة بالمنبه ومنتهية بالفعل.

إن هاملتون يعترض على تصور رتشاردز أيضًا عن فكرة " الأحداث الذهنية "، إذ يرى أنه يقيم نظرته العامة فى الحياة والأخلاق والجمال على السواء، على أساس هذا العرض للنشاط العصبى، وما يفترضه فيه من قيمة. فالقيم التى تؤمن بها نظرية رتشاردز هى جميعًا قيم مذهب نفعى فى الأخلاق، فى نفس الوقت الذى لا تعترف فيه – فى الحياة أو الأدب – بوجود أية قيمة جمالية خالصة. ويشير هاملتون إلى أن رتشاردز يقوم بعملية تبسيط، حينما يفسر الحدث الذهنى فى حدود العلة والطابع والنتيجة، وهى نواح يشترك فيها مع الأحداث المادية، وذلك بدلاً من تفسيره فى حدود المعرفة والوجدان والإرادة، والتى يرى رتشاردز أنها " ثالوث من المطلقات التى يستحيل فهمها ".

أما الانتقاد الثانى الذى يوجهه هاملتون إلى رتشاردز، فيتمثل فى أنه حتى لو ثبتت صحة نظرية رتشاردز، التى تستبدل السيكولوجى بالفسيولوجى، فإنه يسىء استخدامها فى مجال علم الجمال، إذ تختلف قضية علم الجمال عن قضية علم الأخلاق. ولو كنا نعتقد من وجهة النظر الفردية بأن الغاية الأساسية للحياة البشرية هى تحقيق تكيف أفضل للجهاز العصبى اللاشعورى، فحينئذ لا شك

فى أنه لن تكون هناك قيمة خلقية للدافع الشعورى أى لما يمكن أن نسميه بـ " الشعور السامى ". وبالتالى فإنه لا يمكن لأية نظرية فى الوجود أن تنكر ما فى التجربة الشعورية للفن من قيمة جمالية، كما لا يمكن لأية نظرية فى الفسيولوجى أن تنقل هذه القيمة الجمالية إلى الأعصاب والأجهزة اللاشعورية.

وينتقد هاملتون آراء رتشاردز حين أشار بألا نثق فى طابع الشعور، بقدر ما نثق فى "حالة" الاستعداد لهذا السلوك أو ذاك، التى نجد أنفسنا فيها بعد مرورنا بالتجربة. وهنا، فإنه يشير إلى أن رتشاردز لا يمكن أن يجهل ما يولد الشعور فى النفس من هزة وانفعال حاد، ولكن نظريته تجعله يكتب كما لو كان يعانى من خوف المتدينين المتزمتين من هذه الانفعالات.

ومن الواضح أن آراء هاملتون تتخذ وجهة " مثالية "، فى نفس الوقت الذى يؤسس فيه رتشاردز أفكاره لا على النفس، بل على الجهاز العصبى، أى أنه يؤسس أفكاره على قاعدة " مادية ". ومن الطبيعى أن يتخذ الخلاف بين وجهتى النظر ذلك المنحى الحاد، الذى لا ينقد النظرية بقدر ما يحاول أن ينفيها.

تجربة التلقى

إن تجربة التلقى هى الوجه الثانى (وليس السلبى) لتجربة الإبداع ذاتها، فالمتلقى (الجاد) هو الذى يقوم بإعادة إنتاج التجربة الإبداعية، ولكن بطريقة مغايرة. فهو يعايش حالة من التوتر شبيهة بما عايشه الشاعر، وإن يكن بدرجة أقل، وهو – شأن الشاعر أيضًا – يمتلك نوعًا من الخبرة الاستاطيقية. إن أهم خصائص تلك الخبرة تبدو كبذور فى خبرات الحياة عامة. فالإيقاع يتمثل فى كون الخبرة تمضى بين بداية ونهاية، توتر ناتج عن ظهور حاجة أو شبه حاجة أو تنبيه، ثم خفض للتوتر نتيجة للإشباع أو إزالة التنبيه. وفى بلوغنا لنهاية التجربة يكون هناك تغير لمجال سلوكنا مما يتضمن ظهور توتر جديد يمضى بنا نحو خفضه.

وهكذا، تكون لحظة انتهاء خبرة ما هى نفسها لحظة بدء خبرة أخرى، وبذلك تمضى الحياة فى سلسلة إيقاعية. أضف إلى ذلك أن اللذة الاستاطيقية التى تصحب تذوقنا للعمل الفنى، تتوفر - بدورها - أيضاً فى خبرات الحياة العادية، ذلك أن الخبرة إذ تمضى نحو الإشباع يصحبها الشعور بالرضا، وقد يتضخم هذا الشعور أحياناً حتى يصل إلى حد النشوة، والرضا وما بينهما من درجة اللذة الاستاطيقية. ثم إن الخبرة - بمعناها الدقيق - تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى، وهى لا تعنى الوجود المغلق داخل أحاسيسنا الشخصية، إنما التفاعل التام بين اللذة وعالم الأشياء والأحداث، وتلك صفة رئيسية فى عملية الإبداع الفنى(٥٤).

إن العبور من الملاحظة الاستبطانية لخبرة التذوق إلى خبرة الإبداع، يتضمن مصادرة لم يقم عليها أى دليل، ومؤداها أن خطواتى - أنا المتذوق - وأنا أتقدم بتقدم العمل الفنى، وأتابعه، وأكشف من خبايا النفس ما لم أكن أعرفه من قبل، شبيهة - إن لم تكن مطابقة - بخطوات الفنان وهو يتقدم فى إبداع عمله، ومع ما تتضمنه هذه المصادر من خطورة ومع ما تتطلبه من إثبات دقيق، فقد اعتبرها كثير من الباحثين أمراً مسلماً به، فلم يناقشوها، بل مضوا يقيمون عليها آراءهم (٥٥).

وقد طرح هاملتون تصوراً متكاملاً حول تجربة التلقى، فيما يختص بالشعر (٥٦). فهو يرى أنه إذا كانت التجربة الانفعالية تمثل الوجه المعلن للقصيدة، فإن تجربة التلقى تمثل وجهها الآخر. فالنص - أى نص - هو رسالة لا يمكن أن تكون موجهة إلى لا أحد، وإلا تحولت إلى فعل عبثى. ونظراً لأن لكل رسالة طرفين أصليين: الباث (المرسل) والمتلقى (المستقبل)، فإن القصيدة بدورها هى رسالة موجهة إلى " آخرين " حتى وإن كان هؤلاء الآخرون " مجرد ضيوف قلائل ومختارين ". فلكل شاعر قارؤه الضمنى، الذى يكتب القصيدة معه فى لا وعيه: (فليس هناك من هو حر على الإطلاق، كلنا نكتب لجمهور ما، ولأناس نتوجه إليهم فى أذهاننا) (٥٧).

وفى المقابل، فإن القارئ - بدوره - عادة ما ينتظر قصيدته الضمنية: هناك من ينتظر قصيدة يحس أنها استهواء أنيق لعاطفته، بينما ينتظر آخر شيئًا أكثر تعقيدًا، كأن يدرك ما فيها من تآرز بين المعنى والصوت مثلاً. وقد يغيب عن ذهن القارئ الأول (الافتراضى) أنه إذا كان ما يعجبه فى قصيدة ما هو مجرد أناقتها ورقة صنعها فقط، فلأنه كان عاجزًا عن أن يعيش تجربة القصيدة كما ينبغى. وهو يرى - بداية - أن السبب الرئيسى فى الغض من شأن الشعر ليس عدم اهتمام الناس به، بل بسبب أولئك الذين يتوقف نمو استجابتهم عند مرحلة نصف الإعجاب. لكن المشكلة تكمن فى أنهم كثيرًا ما يظنون أن هذه اللذة العارضة الباهتة هى تجربة الشعر على حقيقته الكاملة.

إن كل ما يطمح إليه القارئ هو أن يحصل على تجربة ليست هى عين تجربة الشاعر، وإن كانت تشبهها إلى حد بعيد. ومن المؤكد أن هذا القارئ لن يحصل عليها دفعة واحدة، فالتجربة التى تحدثها القصيدة ليست حدثًا واحدًا مؤقتًا يبدأ أو ينتهى فجأة، بل هى عملية نستطيع أن نميز فيها مراحل ثلاث:

- **مرحلة التهيؤ**
- **مرحلة التذوق**
- **الآثار**

إن مور يشير فى كتابة " مبادئ الأخلاق " إلى أن التجربة الجمالية - فى حال التلقى - تتأسس على ثلاثة مرتكزات أساسية: الشىء الجميل ذاته، وشعورنا به، وما يثيره فى نفوسنا من انفعال ملائم له. وهاملتون يرى أن هذه النظرة قد تكون شائعة بين الجمهور العام، بل وعند الكثير من المثقفين. وهو يقرر أن مور يميل إلى خلع بعض القيمة على الشىء الجميل ذاته، أما الشعور - فى هذه الحالة - فيبدو أنه مجرد وعى لا لون، كذلك يبدو أن الانفعال غير مقصور

على التجربة الجمالية، وإنما يمكن أن يوجه إلى موضوعات مختلفة. كما يرى أنه إذا كانت التجربة الجمالية القيمة تتألف من هذه الأجزاء، التى أولها موضوع له قيمة مشكوك بها، وثانيها شعور محايد أولا وجود له، وثالثها انفعال منفصل يمكن أن يوجد فى نفس الشكل فى سياقات مختلفة، فحينئذ لن نتردد فى الموافقة على أن قيمة التجربة الذاتية أعظم بكثير من مجموع قيم أجزائها. وفى هذه الحالة، فإن نظرية " الكل العضوى " التى يطرحها مور فى كتابه سوف يثبت بطلانها.

إن هاملتون يرى أن نظرية مور فى حاجة إلى تعديل، حيث إن النظرية ليست خاطئة، ولكن الصيغة التى طرحت بها فى حاجة إلى تعديل. فالتجربة الجمالية ليست كلا يتألف من أجزاء يمكن فصلها بل الاصطلاحين: " جزء " و " كل " لا ينطبقان حرفيا على كل تتداخل عناصره وتمتزج. والاصطلاحان يضللان المرء مالم يفسرهما فى ضوء معرفته لذاته، إذ أن التجربة الجمالية لها نفس نوع التعقيد الذى يوجد فى شخصية الفرد. فلما كان كل عنصر من عناصر وعى الفرد - كما يقول برجسون - ملونًا، يلون جميع العناصر الأخرى،لذا نجد أن حب الفرد أو كراهيته إنما يعكسان لنا شخصيته كلها. وعلى نفس المنوال نجد أن كل عنصر من عناصر تجربتنا لقصيدة ما عادة ما يكون ملونًا بلون جميع العناصر الأخرى. فلولا معنى الأبيات وإيقاعها وغير ذلك من الصفات الأخرى لما كان لها معنى.

تجربة النقد

فإذا ما انتقلنا من تجربة التلقى عند القارئ العادى باتجاه القارئ النخبوى، والذى يمثله الناقد بالطبع، فهل يختلف الأمر فى الحالة الثانية عنه فى الحالة الأولى؟. يرى هاملتون أن ناقد الشعر يبدو فى موقف صعب، فالتجربة الشعرية شىء متماسك، وهى موضوع محير للاستبطان: فهى عضوية فردية ولا يمكن

تقسيمها، كما أنها تعدل من نفسها أثناء نموها. فيكف يستطيع الناقد إذن أن يحللها تحليلاً مفيداً؟. إن الناقد لا يستطيع أن يفسر القصيدة تفسيراً كاملاً حتى لنفسه، فقد يجد عدة أسباب لإعجابه. فالأسباب التى هى مجردات لا يمكنها تفسير التجربة المحسوسة تفسيراً كاملاً، وإن كان بمقدورها أن تلقى ضوءاً عليها. ولكى يتمكن الناقد من تحليل القصيدة، فإن عليه القيام بخطوات ثلاث تمكنه من تقسيم التجربة بغية تحليلها:

١- أن التجربة الجمالية على الرغم من أنه لا يمكن تجزئتها، فإنها تتميز بتنوع داخلى

٢ – أن القصيدة تبعث فى النفس أنواعًا أخرى من التجارب، بالإضافة إلى التجربة الجمالية، أى تجارب منسقة بواسطة ما يمكن تسميته بصفة عامة " الاهتمام العقلى " بالتجربة غير الجمالية

٣ – أنه يمكن الربط بين التجربة الجمالية والتجربة غير الجمالية بل إنه – فى الواقع – تنتقل الأولى باتجاه الثانية، والترابط بينهما من الأشياء المحتومة

هنا يتساءل هاملتون: كيف يتطور الموقف الجمالى؟. وهو يشير إلى أننا ننتقل بسهولة بين الموقف الجمالى والموقف العقلى. وحينما نقترب من التجربة الجمالية (أو التأملية)، يمكننا غالبًا أن نتبين فى أنفسنا عمليتين مختلفتين:

أولاهما: استجابة تنساب من باطن النفس دون جهد، بحيث يبدو أننا نخضع بشكل سلبى لتأثير العمل الفنى

وثانيتهما: هى مجهود واعٍ للنشاط النقدى الذى يكون بالغ القسوة أحيانًا

وفى العملية الثانية التى هى أساس العملية النقدية، يتعين علينا أن نفكر ونحلل ونقارن ونحول انتباهنا من هذه النقطة إلى تلك، كما نفعل فى نشاطنا العملى، وذلك قبل أن نتمكن من فهم المضمونات الفكرية والانفعالية للأثر الفنى

وتقبلها. وقد يحدث أيضًا أننا نقارن الأثر بغيره من الآثار، وندرس الظروف والفترة التى نشأ فيها هذا الأثر وتلك الآثار. ولكننا هنا إذ نصف الموقف الجمالى بأنه تأمل يتميز بالإعجاب، فإن الموقف التأملى ليس موقف الحكم، ذلك أن الحكم يتضمن وجود وعى بالموضوع مميزًا عن الذات التى تمر بالتجربة.

الهوامش

(١) العملية الإبداعية فى فن التصوير – ص ٣٢ .

(٢) الإبداع العام والخاص – ص ٢٤ .

(٣) نفسه – ص ٢٥ .

(٤) العملية الإبداعية فى فن التصوير – ص ٣٨ .

(٥) نفسه.

(٦) العبقرية – ٣٠٥ .

(٧) نفسه – ص ٣٠٦ .

(٨) نفسه – ص ٣٠٤ .

(٩) العملية الإبداعية فى فن التصوير – ص ٤٤ .

(١٠) الإبداع العام والخاص – ص ٤٠ .

(١١) المعجم الفلسفى المختصر – مادة " إبداع " ص ٦ .

(١٢) الإبداع العام والخاص ص ٨ .

(١٣) نفسه – ص ٢٠ .

(١٤) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ٣٢٧ .

(١٥) الذكاء العاطفى – ص ٢٥ .

(١٦) نفسه.

(١٧) نفسه – ص ٤١ .

(١٨) الشعر والتأمل ص ٤٩ .

(١٩) تاريخ النقد الأدبى الحديث– جـ ٤ – ص ٢٩٠ .

(٢٠) نفسه – ص ١٨٩ .

(٢١) الإبداع العام والخاص – ص ١٨٢ .

(٢٢) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ١٨٨ .

(٢٣) نفسه – ص ١٨٩ .

(٢٤) نفسه.

(٢٥) الإبداع العام والخاص – ص ٤٠ .

(٢٦) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ٢٠٥ .

(٢٧) نفسه – ص ٢٠٤ .

(٢٨) الإبداع العام والخاص – ص ٣٨ .

(٢٩) نفسه – ص ١٨٣ .

(٣٠) نفسه – ص ٨٢ .

(٣١) أنظر موسوعة " علم النفس والتحليل النفسى " – مادة " الأنا " – ص ١١٤ .

(٣٢) أنظر " المعجم الفلسفى " مجمع اللغة العربية – مادة " ذات " – ص ٨٧ .

(٣٣) اللغة العليا – ص ٣٤ .

(٣٤) أنظر موسوعة علم النفس – مادة " شخصية – ص ٤١٠ .

(٣٥) نفسه.

(٣٦) نفسه – مادة " انفعال " – ص ١٢٨ .

(٣٧) اللغة العليا – ص ١٥١ .

(٣٨) نفسه.

(٣٩) الأسس النفسية للإبداع فى الرواية – ص ٢٨٣ .

(٤٠) نفسه – ص ٢٩٠ .

(٤١) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ٢٨٠ .

(٤٢) نفسه – ص ٢٨١ .

(٤٣) الشعر والتأمل – ص ١٦٤ .

(٤٤) نفسه – ص ١٦٥ .

(٤٥) نفسه – ص ١٦٦ .

(٤٦) الذكاء العاطفى – ص ٧٣ .

(٤٧) نفسه.

(٤٨) الأسس النفسية للإبداع فى الرواية – ص ٧٦ .

(٤٩) نفسه – ص ٩٦ .

(٥٠) نفسه – ص ٩٨ .

(٥١) الشعر والتأمل – ص ٤٦ .

(٥٢) انظر كتاب " مبادئ النقد الأدبى ".

(٥٣) انظر كتاب " الشعر والتأمل ".

(٥٣) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ٥٤ .

(٥٤) نفسه – ص ٥٥ .

(٥٦) انظر كتاب " الشعر والتأمل ".

(٥٧) انظر شهادة أحمد طه فى كتاب " شعراء السبعينيات " – ص ٣٢ .

الفصل الثانى

مفهوم الشعر الشخصى

منذ نشأة الشعر– فى مختلف الثقافات– وحتى نهاية العصر الكلاسيكى مع مطلع القرن التاسع عشر، كانت الذات الفردية للشاعر مندرجة ضمن الذات الجمعية، كما كانت القيم الخارجية هى التى تحدد طبيعة القصيدة، وتمنحها قيمتها اقترابًا أو ابتعادًا عن تلك القيم. لذلك، كانت انفعالات الشاعر التى يصبها داخل قصيدته هى المشترك العام بين البشر آنذاك، ولم تكن تعنيه انفعالاته الشخصية التى تخلو من التأثير فى الآخرين، أو لاتعنيهم. ومن هنا، ففى الشعر الكلاسيكى كان المستوى العام للقيم يمثل النموذج الذى يحتذى، كما يمثل معيار القيمة التى تقاس عليه القصيدة فى نفس الوقت.

وقد بدأت الذات الفردية للشاعر تمارس قدراً أكبر من الحرية مع بزوغ الكلاسيكية الجديدة، والتي كانت تمثل خروجًا على القيم الجمالية التي تم إرساؤها منذ قرون طويلة، أي التمرد على الماضي، مقابل تأسيس حاضر يصنع قيمه الخاصة، وإن لم تكن خارجة كلية على القيم الماضوية، إلا أنها كانت تمثل نوعًا من الحراك الكمي لتلك القيم، وكذا للمعايير التي أرستها داخل الذاكرة التاريخية. وعلى ذلك، يمكن لنا أن نقرر أن الكلاسيكية الجديدة كانت "تعني رفضًا للتراث اللاتيني، واعتناق رأي في الشعر يتركز على التعبير والانفعال، وتوصيله". إذن، فقد مهدت الكلاسيكية الجديدة الطريق أمام الاتجاه الرومانسي لكي يطرح مفاهيمه، والتي كانت تعني بفكرتي: التعبير والانفعال، وبالتالي التأكيد على مفهوم الشعر الشخصي.

وعلى ذلك، يمكن أن نقرر بداية أن الشعر الشخصي هو "ذلك النوع الأدبي الذي يعني بالتعبير عن الانفعالات الذاتية للشاعر، بهدف توصيلها إلى الآخرين لكي يحدث نوعًا من التواصل الوجداني معهم". فالفرق- إذن- بين الشعر الشخصي الذي بدأ ظهوره مع ظهور النموذج الرومانسي، والنموذج الشعري للكلاسيكية الجديدة، يتمثل في طبيعة الانفعال: فهو في حالة الشعر الشخصي انفعال ذاتي صرف قد لا يعني الذات الجمعية ويتأسس طبقًا لجماليات مفارقة، بينما هو في حالة الكلاسيكية الجديدة انفعال متصل مع الوجدان الجمعي وخاضع - بدرجة كبيرة - إلى التقاليد الأدبية السائدة.

النزعة البشرية

بعد ظهور الحركة الرومانسية وتحول الذات لكي تتبوأ مكانتها الأسمى في عملية إنتاج القصيدة، تحولت الذات الفردية للشاعر من كونها مسنداً للذات الجمعية داخل القصيدة، لتصبح هي المحور الذي تدور من حوله القصيدة. وبعد أن تأكدت مركزية الذات، كان من الطبيعي أن يتغير شكل العالم الذي يتم تناوله

شعريا، إذ أضحى متغيراً طبقًا لتناول كل شاعر له، فحين يصبح العالم موضوعًا للذات، فإنه بالضرورة يصبح موجوداً بالذات، أى أن وجوده الشعرى يصبح رهنًا بالمنظور الذاتى الذى تتم رؤيته من خلاله.

وفى هذا الإطار، حيث تصبح الذات محوراً للكون، فإنه من الطبيعى أن يصبح الشعر- على حد تعبير وردزورث- هو "التدفق التلقائى للمشاعر القوية". على أنه قد قام بتعديل تلك العبارة فيما بعد، ليقرر أن الشعر "يستمد أصله من الانفعال الذى يجرى استرجاعه فى لحظات الهدوء، تدريجيا، بأنواع من رد الفعل. ويجرى إنتاج انفعالى على نحو تدريجي، مضاه لذلك الذى كان من قبل موضع التأمل، حيث يوجد بالفعل فى العقل"(١). إن عملية الإبداع هنا تبدو أشبه بالاستثارة المتعمدة لانفعال ماض، لا يعاود الظهور إلا على نحو شبيه وليس متطابقًا مع ما كان عليه فى الماضى.

إذن، فالشعر من وجهة نظر رومانسية أصبح يعنى بالتعبير عن مشاعر وانفعالات الذات، والتى تعد مادته الأساسية، حيث تلعب تلك المشاعر والانفعالات دوراً أساسيا فى إنتاج القصيدة. لذلك، فإن وردزورث يستمر فى تقديم تصوره عن الشعر الشخصى، باعتبار أن القصائد عليها أن تخطط للمشاعر" على نحو ما يتعاطف الناس جميعًا معها، وعلى نحو ما يوجد داعٍ للاعتقاد بأنها ستكون أشياء أفضل وأكثر خلقًا إذا ما تعاطفوا معها". ومن وظائف الشعر اقتلاع الناس من عدم اكتراثهم الانفعالى، وجعلهم يدركون طبيعة العالم وسره. إن الشعر يفيد كمحرك ضد "البلادة" الموجودة فى عصرنا الراهن. ولكن بطبيعة الحال، يجب أن يفيد كباعث للمشاعر "الحقة" والنوع "الحق" من الوعى. ويجب على الشاعر - فى هذه الحالة - أن يربط بين العاطفة والمعرفة الشاملة المتسعة للمجتمع الإنسانى.. إن الشاعر يوسع مجال الحساسية الإنسانية نحو البهجة والشرف، ولصالح الطبيعة الإنسانية. إنه يجسد نتاجًا من "الإنسانية المصفاة السامية"(٢).

وفى المقابل، فإن كوليردج قد عنى بشكل أكبر بفكرة الشعر الشخصى (أو الذاتى)، كما أكد على أهمية المشاعر والانفعالات فى إنتاج القصيدة. إنه – بداية – يرى أن الشاعر هو "إنسان الحساسية، وإنسان العاطفة". إنه يبدع فى "حالة غير عادية الاستثارة" فى "حمى راسخة" للعقل. والشاعر ليس فقط رجل الوجدان المكثف... إنه مشيِّد وانفعالى"(٣). إن على الشعر – إذن وطبقًا لهذا التصور – أن يكون عاطفة. ويرسم كوليردج – وإن لم يكن بوضوح دائمًا – خطا فارقًا بين حالة "الاستثارة" المعبر عنها مباشرة وبشكل فج، ودور الاستثارة فى بث التقنيتين الأساسيتين فى الشعر: اللغة التشكيلية، والوزن(٤). وهنا، يمكن لنا أن نقرر مع كوليردج أن "العواطف القوية التى تملى اللغة التشكيلية، والصور البلاغية هى أصلاً من نسل العاطفة"، كما أن "العاطفة القوية لها لغة أكثر مناسبة مما هى مستخدمة فى النطق الشاعرى". كما يشير أيضًا إلى أن "الوزن نفسه يتضمن العاطفة".

ومن الواضح أن كوليردج يفسر العملية الشعرية برمتها: اللغة التشكيلية والوزن والصور، باعتبارها– جميعًا– تجليات للعاطفة الذاتية للشاعر. وبالتالى، فإن القصيدة– بهذا التصور– يمكن أن نصفها بأنها "العاطفة منطوقة". وبالطبع، فإن التأكيد على الدور الحيوى والحاسم الذى تلعبه العاطفة فى القصيدة الرومانسية، هو تأكيد – من جانب آخر– على مركزية الذات داخل القصيدة، حيث العاطفة يمكن أن تعد كشاهد ينوب بحضوره عن غائب/حاضر من خلالها، ونعنى به "الذات".

ومن الواضح أن كوليردج يتفق مع آراء وردزورث، بل أنه يصادق على تصور الأخير فيما يتعلق بتاريخ القاموس الشعرى، إذ يرى وردزورث أن تاريخ هذا القاموس قد مر بمنعطفين أساسيين، انحدر من الأول إلى الثانى. فهو يرى أن هذا التاريخ المعجمى للشعر قد تدهور من "لغة طبيعية للوجدان العاطفى" إلى

"مجرد اصطناعات من الترابط والزخرفة". ومن الطبيعى أن يصرح كوليردج - طبقًا لهذا الاتفاق - أن "العاطفة هى الأم الحقيقية لكل كلمة فى الوجود، فى كل لغة".

فإذا ما انتقلنا من إنجلترا إلى فرنسا، سنجد أن فيكتور هيجو يتساءل بدوره: من هو الشاعر؟، حيث إننا يمكن أن نتعرف على الشعر من خلال نتاجه، باعتباره منتجًا عاطفيا (أى ذاتيا). وهو يجيب على ذلك بأن الشاعر هو: "الإنسان الذى يشعر بقوة، ويعبر عن مشاعره بلغة أكثر تعبيرًا". ثم يضيف هيجو وهو يقتبس من فولتير: "إن الشعر عند كل الناس ليس إلا الشعور"(٥).

إن مجمل التصورات السابقة يؤكد على أن الشعر الشخصى يتأسس بالضرورة على العواطف والانفعالات الذاتية للشاعر، وبالتالى تصبح الذات الفردية للشاعر حاضرة بقوة فى ثنايا القصيدة، من خلال حضور آثارها الانفعالية بها. أى أن الشعر الشخصى يؤكد على ضرورة وجود "النزعة البشرية"، التى تجعل من الذات ليست مركزًا للعالم فقط، بل هى بؤرة الحالة الشعرية، ومعينها الذى لا ينضب. وإذا كانت القصيدة هى تعبير لفظى عن الانفعالات الداخلية للذات، فإنها أصبحت - أى القصيدة - تكتب تحت تأثير "النزعة الذاتية" للشاعر. وهذه النزعة تعنى أساسًا بالتركيز على النفس، وانشغال الشخص بنفسه أو الكاتب بمواده، وإغفاله الموضوعية، وتشير الذاتية إلى طريقة فى الكتابة، تعتمد - فى المحل الأول - على التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصية، مثل الكثير من الأعمال التى تكاد تكون سيرًا ذاتية.. وتشير الذاتية أيضًا إلى أفكار ومشاعر الشخصيات الأدبية، حيث يكون العنصر المركزى هو إفضاء الشخصية بعالمها الداخلى(٦).

الذات والعالم

ربما كانت لفظة "الذات" فى مجال الشعر من أكثر المصطلحات مخاتلة، إذ أنها قد تعنى أشياء كثيرة ومتناقضة فى نفس الوقت. وقد أدى ذلك التناقض إلى نوع من الفوضى التى أفقدت المصطلح الكثير من انضباطه، على العكس من التحديد الفلسفى له.

والذات – من وجهة نظر فلسفية – يمكن النظر إليها من زاويتى: الميتافيزيقا ونظرية المعرفة، فهى:

أ – ميتافيزيقيا: حقيقة الموجود ومقوماته، وتقابل العرض

ب – معرفيا: ما به من الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجي. كما أن الذات تطلق على ما يقابل الماهية، وهى الخصائص الذاتية لموضوع معين(٧)

ومصطلح "الذات"– عادة – لا يطرح منفصلاً عن مصطلح "الموضوع"، فهما مقولتان فلسفيتان متلازمتان، تستخدمان لتفسير نشاط الناس العملى والمعرفى. فالإنسان يتميز عن الحيوان بأنه لا يستأثر فقط بأشياء الطبيعة، وإنما يحورها أيضًا، ويتفاعل معها(٨). إلا أن هذا التلازم قد أوجد حالة ضبابية داخل ذاكرة بعض الشعراء والنقاد، الذين أعادوا إنتاج العلاقة بين الفكر والشعور طبقًا للعلاقة بين الذات والموضوع، رغم أن مجال كل من العلاقتين مختلف. وتناسى البعض أن الشاعر مصاب بنوع من الشيزوفرينيا، إذ أنه يمتلك ذاتين – لا ذاتًا واحدة – تفرض كل منهما نوعًا مختلفًا من الرؤية عليه. ولقد فطن الشعراء الرمزيون إلى تلك الحقيقة، كما سنناقش فى الفصل التالى، وعبر عن ذلك رامبو حين أطلق صيحته الشهيرة: "الأنا شخص آخر". فالذات التى تبدع غير الذات التى تحيا، ولكل منهما مجال فى التفكير والشعور. لذلك، فإن كل ذات – من الذاتين – تمتلك عقلاً خاصا بها، فالذات الطبيعية يسيرها عقلها المنطقى، أما الذات المبدعة فيؤثر بها العقل العاطفى.

وإذا كانت الذات تتأثر بطبيعة العقل الذى يحكمها، حيث إن العقل العاطفى يخلق ذاتًا (اعتبارية) تخضع لحركة الشعور، بينما العقل المنطقى يخلق ذاتًا تخضع لحركة الفكر، فإنه من الطبيعى أن يحدث نوع من الجدل بين حركة كل من الفكر والشعور. إنهما طريقتان متناقضتان فى رؤية الذات للعالم، وهذا التناقض قد أدى إلى انقسام العالم إلى قسمين: العالم الطبيعى (عالم العقل)، والعالم الداخلى (عالم الإحساس والشعور). ومن هنا، شكلت العلاقة بين الفكر والشعور قضية أساسية، خاصة فيما يتعلق بطبيعة الفن. وإذا كانت تلك القضية قد شغلت نقاد الأدب على وجه الخصوص، فقد رأى البعض- بإزاء تلك الإشكالية - أن العقل مرن وتنسيقه فى تغير مستمر، وهو ينتقل دائمًا بين التجربة الجمالية للقصيدة (أى الاستمتاع بها) والتجربة العقلية (أى الحكم عليها). والناقد الجيد هو القارئ الذى ينتقل بين هاتين التجربتين على نحو مفيد. ينتقل بين الموقفين: الجمالى والنقدى، محاولاً الوصول إلى النقطة التى تمتزج فيها جميع عناصر القصيدة، عناصر الصوت والصور والفكر والانفعال[٩].

ويرى البعض أن إثارة قضية العلاقة بين الشعر والفكر عادة ما يستتبعها إثارة قضية أخرى، تتمثل فى العلاقة بين الذاتية والموضوعية فى الفن، ويرى أصحاب هذا الرأى أنه (ليست هناك قضية استطاعت - على زيفها الشديد الواضح - أن تفرض نفسها على الحياة النقدية مثل هذه القضية. حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة "الذاتية" فى معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هى المعادل الأكيد للجودة والصواب. والواقع أن استعمال المصطلحين فى عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية فى الفن، إذ أن كل فن جيد هو ذاتى وموضوعى فى نفس الوقت، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب، إلا إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة فى زهرة)[١٠].

والرأى السابق فيه بعض الخطل، نتيجة الصياغة الأسلوبية، حيث إن الفن -بشكل عام - هو فعل ذاتى وليس فعلاً "موضوعيا" على الإطلاق. لكن نظراً لأن التجربة الانفعالية لا تتم داخل ذات الشاعر فقط، وإنما جزء كبير منها يأتى نتاج تماس تلك الذات مع العالم الموضوعى، فإنها - أى التجربة - هى نتاج علاقة الجدل لا بين الذاتى والموضوعى، ولكن بين الخاص والعام: الأول يمثله الداخل (أى الذات)، والثانى يمثله الخارج (أى العالم). وهنا، تصبح القصيدة هى نتاج حركة الجدل بين الخاص والعام، والتى تحكمها حركة الداخل/الخارج الترددية. وعلى ذلك، فإنه لا يمكن أن يتطابق لفظا (الموضوعى) و (العام)، إذ أن العام يمثل العالم منظوراً إليه بعين الذات. ونظراً لأن كل رؤية شعرية تتغير بتغير الذوات، فلا يمكن أن يكون (العام) واحداً، بينما يظل (الموضوعى) واحداً حتى لو تعددت الذوات، أو تغيرت زاوية النظر إليه. إن ("الموضوعى" هو ما تتساوى علاقته بجميع المشاهدين، برغم اختلاف الزوايا التى يشاهدونه منها. ومن هنا وجب أن تكون الحقائق العلمية مستقلة عن قائليها، بعيدة عن التأثر بميولهم وأهوائهم ومصالحهم، فتحقق فى البحث العلمى الموضوعية والنزاهة)[11]. فهل يمكن أن ينطبق ذلك التصور الفلسفى لمفهوم "الموضوعى" على الفن بشكل عام، وعلى الشعر بشكل أخص؟.

ويبرر أصحاب الرأى السابق تصورهم بأنه (ربما كان منبع هذه القضية هو تصور البعض أن الشاعر يعبر عن الحياة فحسب، أو- على التجاوز- يعبر عن نفسه وعن الحياة. فهو إذا عبر عن نفسه يصبح "شاعراً ذاتيا"، بينما هو شاعر موضوعى إذا عبر عن الحياة. وهذه القسمة الثنائية هى آفة الآفات فى المقاييس النقدية، حين تقيم تضادا بين العقل والحس، والمادة والروح، وبين الإنسان والكون. على أن كل هذه الثنائيات المتضادة لا تقوم إلا فى الذهن الشكلى، فلا يعلم

أحد أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس، ولا يستطيع أحد – الآن – أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح. والإنسان والكون موجودان متلازمان، فليس الكون إلا صورته فى ذهن الإنسان، متشكلة فى اللغة الإنسانية)[١٢]. ونحن وإن كنا نتفق على هذا التبرير، إلا أننا نختلف على التصور ذاته، والذى أفسدته عدم الدقة الأسلوبية، وتراسل المصطلحات، حين يأتى "الموضوعى" ليكون مرادفًا لـ "العام". ربما لهذا السبب، كان للشعور الدائم بحلول المثالى فى الشعر الرومانسى أثر مباشر فى طريقة الرومانسيين الشعرية. كذلك، فقد كانت واحدة من مشكلاتهم الأساسية كيفية جعل المثالى واقعيا فى أعمالهم، وكيفية التعبير عن الداخلى والمجرد بالخارجي والملموس[١٣]. إذن، فالتراسل بين الخاص والعام، وبين الداخل والخارج أمر طبيعى، بينما التراسل بين الذاتى والموضوعى ضد طبيعة الأشياء.

وطبقًا لذلك، فإن الشاعر– إذن– لا يعبر عن الحياة، لكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقًا وجمالاً، ولكنه لا بد أن "يخلق"، إذ أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية. وإذا كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان. وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى، فإنه لا يستطيع أن يكتفى بالصرخات الذاتية، بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه، وبعث الحياة فيه[١٤]. ربما لن نختلف مع هذا التصور لو استبدلنا كلمة "موضوعى" أو "موضوعية" بكلمة واقعى– نسبة إلى الواقع الخارجي– أو واقعية. فإذا كنا نؤمن أنه لا لغة دون خداع، فإن المراوغة الدلالية هنا مضللة تمامًا وفى حاجة إلى إعادة إنتاج لفظى ومفهومى.

وفى محاولة لرصد العلاقة بين الخاص والعام أيضًا، سقط إرنست فيشر – بدوره – فى فخ المراوغة الدلالية حين لم يفطن إلى التفرقة بين مفهومى: "العام" و"الموضوعى". فهو حين يرصد جدلية العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية منذ القدم، كان يرى أن الذات الفردية ظلت – خلال تاريخها – تتحرك داخل إطار

اجتماعى أوسع، خاصة فيما يتعلق بمجال الإبداع الفنى. وهو يشير إلى أنه (لو لم يكن فى العالم كله غير "أنا" واحدة شاعرة بذاتها، فى مواجهة الجماعة بأسرها، لكان من الحمق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد. لم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها، لو كان هو مصيرها وحدها: فرغم ذاتيتها الجارفة، كان فيما تقوله شئ ينطبق أيضًا على غيرها. فهى تعبر عن تجربة مشتركة، فشعرها لم يكن مجرد بكاء أخرس، إذ أن تجربتها الذاتية أصبحت "موضوعية" (!!) عن طريق اللغة المشتركة، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة إنسانية عامة)[١٥]. وبالطبع، فنحن لا نختلف مع تصور فيشر عن العلاقة بين الذات والعالم، إلا من خلال تصوره أن "الموضوعى" يأتى مقابلاً لـ "الخاص"، وربما ينشأ الخلط فى هذا التصور عن أن "الموضوعى"- من وجهة نظر فلسفية – هو مقابل "الذاتى". وبما أن "الذاتية فى الفن تعنى التعبير عن انفعالات الذات الفردية، فإنه – قياسًا على ذلك – يأتى الموضوعى باعتباره معادلاً للذات الجمعية. والخلط هنا ناتج – كما نتصور – عن أن التقابل الفلسفى بين الذاتى والموضوعى، لا يعبر- من وجهة نظر جمالية – عن التقابل بين الخاص والعام.

ولقد طرأت تحولات كثيرة على مفهوم الذات فى العصر الحداثى، مما أدى إلى تحولات مصاحبة على مستوى النص الشعرى. ومن خلال " معجم المصطلحات الأدبية" الذى أعده إبراهيم فتحى نجد أن هناك العديد من المواد التى تدور حول مفهوم الذات الحداثية[١٦].

كانت الرومانسية تؤمن بلحظات الإشراق التى تتكثف فيها كل حياة الشاعر، ويصفها الشاعر وينسبها إلى تجربة حياته ذات الانتظام. وبدءًا من الاتجاهات الرمزية فإن الشاعر لم يعد يصف تلك اللحظات، لأن لحظة الإشراق أو الإضاءة لا تطرأ إلا عبر الفعل الشعرى، واندفاعه بوصفه شكلاً فنيا، وهو

أيضًا لا ينسبها إلى تجربة حياته لأنها فترة عابرة، لا يصل إليها إلا فى لحظة كتابة القصيدة، فالشاعر الرمزى لا ينقل اللحظة، بل ينغمس فى الرؤيا، ولا يقوم بتمثيل "العالم"، فالعالم هو لحظة الاتحاد مع القصيدة الشعرية، وبمعنى آخر، لحظة الإبداع. ويذهب المنهج الحداثى إلى إذابة الثنائية التقليدية بين العالم وتمثيله الفنى، ويضيق بالصلة بين الفن وشفرات الخبرة الإنسانية، كما يضيق بتلك المسافة المقبولة عمومًا بين الذات وفعل التمثيل الفنى. ويقوم ذلك المنهج بتحطيم فكرة تمثيل العالم الخارجي أو الداخلي نفسها كمحاكاة موضوعية أو كتعبير ذاتى.. فهو بعيد عن الإخلاص لأبعاد خارجية، أو لتشويهات العين. فالقصيدة مستقلة تمامًا، وتصبح ديرًا تنسكيا لا سبيل إلى النفاذ إليه، متحررة من أدران المادة والزمن. ويصل المنهج الحداثى بعد ذلك إلى أن يكف الرمز – فى القصيدة الرمزية – عن أن يكون رمزًا، ويصبح فعلاً لا يشير إلى شىء، مكتفيًا بذاته. ففن الشعر – عند ذلك المنهج – لا يخبر عن شىء، ويتخفف من عبء المعنى، وغلظة الرأى، ويتوق إلى قداسة غير دينية.

إن ما سبق يتحقق عن طريق كلمات تستعيد اقتناص فردوس لحظة الخلق، حينما لا يكون الشاعر مثقلاً بوعى حدوده وتعثره ومأزقه، وحيث الروح تتوق إلى فاعلية أسمى بتلك الكلمات. وأن تلك الكلمات /الصور المستعارة من غبار الإحساس ليست وظيفتها وصف أشياء خارجية، بل إحياء لحظة الوجد الأصلية وإطالتها: فالذات عند ذلك المنهج لا تدرك أشياء العالم، بل تأتى الأشياء لتدرك نفسها فى الذات. ولا تعود الكلمات علامات، فهى تشارك فى الأشياء، فى الوقائع النفسية التى تستدعيها وتوحى بها.

على أنه من المهم الإشارة إلى أنه حينما نشأت نزعة "الذاتية الحداثية" ولم تكن حريصة بعد على إنكار بنوتها للرومانسية، صخب شعراؤها بالحديث عن تضخيم الذات وتمجيدها، والانتشاء بما للشخصية من تدفق للحيوية فى مواجهة

عالم ضخم من الأشياء والأحداث. ولكن سرعان ما بدأت خطوات الذات تنأى بعد ذلك عن أشياء العالم وأحداثه، متجهة نحو أن تصبح هى نفسها مادة العالم وجسمه.

الأشياء والعالم

من الطبيعى ألا توجد فى هذا الكون ذات "متوحدة"، بمعنى أنها تمارس وجودها بمعزل عن الآخرين وعن الأشياء. ربما تتخذ تلك الذات موقف "الرفض" من العالم، ولكنها لا تستطيع أن تتخذ موقف النفى" منه. فالرفض - كما عند الذات الرومانسية - إنما يؤكد على وجود العالم، مع ضرورة التمرد عليه، أو الطموح فى تغييره. أما النفى فيعنى التعامى عن وجود الآخر أو الأشياء، وبالتالى ينفى إمكانية التواصل أو الجدل معهما.

لقد اتخذ الرومانسيون موقف الرفض من العالم البرجوازى، الذى تحكمه المادية المفرطة، بحيث تحولت القيم به إلى مجرد تابع لقيم الربح، بما يستتبعها من تأسيس علاقات براجماتية أو نفعية ضد طبيعة الإنسان وفطرته. ومن هنا، رفض الرومانسيون ذلك العالم، وارتدوا مرة أخرى باتجاه الطبيعة، باعتبارها تمثل فطرة العالم.

وفى المقابل، فقد اتخذ الرمزيون موقف الرفض لنفس العالم الذى تجاوزه الرومانسيون، لكنهم تطرفوا إلى مدى أبعد حين نفوا تمامًا فكرة العالم عن شعرهم، وبالتالى استبعدوا مفهوم التجربة لما ترتبط به من علاقات مع الآخر أو مع أشياء العالم. لقد رفض الرمزيون الفكرة الرومانسية عن العالم، بعد أن رفضوا مفهوم التجربة، والتى أكد عليها وردزورث حين رأى أن "على الشاعر أن يختار حوادث ومواقف من مألوف الحياة، ويقدمها - جهد الإمكان - فى لغة

منتقاة مما يستعمله الناس فعلاً"[١٧].

إن فكرة توحد الذات الشعرية التى شغلت الرمزيين، كانت قد شغلت الرومانسيين من قبلهم، وظلت هاجساً للكثير من الشعراء من بعدهم، الذين رأوا أن (توحد الذات ليس مرادفاً "للوحدة"، ولكنه درجة عالية من انصراف الذات إلى تأمل ذاتها، أو اندماج الفكرة فى نفسها وانسلاخها عنها آلاف المرات، ومن خلال جدل صميمى حاد. فالفكرة تجاهد لكى تنظر فى مرآتها، والمرآة تجاهد لكى تبدع فى تصوير الفكرة، وعالم الأشياء حاضر على مدى اليد، تستمد منه الصور والكلمات)[١٨].

وعلى ذلك، فإن فكرة الشعر الشخصى، أى ذلك الشعر الذى يصدر عن الذات نتيجة تجربة ما، إنما يؤكد – على حد تعبير الوجوديين – على مبدأ "الإنسان فى العالم". إن أرشيبالد ماكليش عندما يستشهد بالشاعر الصينى القديم لوتشى، يتوقف أمام تصور ذلك الشاعر عن ميلاد القصيدة. إنه يرى أن ميلاد القصيدة يتأسس على قطبين اثنين، هما: الإنسان، والعالم إزاءه. فالقصيدة – فى رأى لوتشى– لا تبدأ فى العزلة، بل فى نطاق من العلاقات. فهنا الناظم، وهناك – إزاءه – "سر الكون"، و"الفصول الأربعة"، و"ملايين الأشياء"، و"تعقيد العالم". وبدلاً من الرمز الذى ينبثق كما تنبثق فينوس من البحر بقوة حركتها التلقائية، نجد هناك صورة، قصيدة، تتحقق فى المدى الذى ننظر إليه جميعًا، المدى ما بين أنفسنا من جهة والعالم من جهة أخرى. وأخيراً، بدلاً من المترقب المنتظر اليقظ، الذى يجثم مطرقًا فوق صمته الذاتى، نجد الإنسان الذى يتخذ لنفسه وضعًا، وأين؟، "على محور الأشياء"!![١٩].

إن العلاقة بين الذات والعالم يمكن أن نشير إليها بأنها نفس العلاقة بين العام والفردى. إن روبنشتين يرى أنه ينبغى على الفنان أن يمثل العام، ليس فى إطار الأفكار فحسب، بل فى إطار التصور أيضًا، حيث يوجد الفردى إلى جانب

العام. فالصورة إذا اقتصرت على تمثل فردى يمكن أن تكون رسمًا ميتًا، أى أن التمثل الفردى فى عزلته يفقد كل دلالة(٢٠).

على أن كلمة "العام" تظل غامضة بدورها، وتحتاج إلى قدر أكبر من التفسير. إننا حين نستخدم كلمة "العام" نقصد بها العالم الخارجى، بما يشتمل عليه من: آخرين، وظواهر، وقضايا، وأشياء مادية، وقيم معنوية. وربما تمثل الأشياء – مع الآخر – ذروة تجلى "العام"، حيث إن الأشياء حين تستخدم داخل القصيدة، فإنها تأتى محملة بالقيم وليست منعزلة عنها. فـ "الجيفة" – مثلاً – عند بودلير فى ديوان "أزهار الشر"، تشير إلى قيمة سلبية، وهى تحلل الحياة والجمال مع انحلال النظر إليهما. كذلك، حين يقول أدونيس: "دعوا الأشجار تتبادل العصافير"، فإن الأشياء هنا – "الأشجار" أو "العصافير"– تحمل بداخلها قيمًا خاصة طبقًا لطبيعة تأويلنا للنص. وهكذا، تلعب الأشياء – مع الآخر– دورًا حيويا فى التشكيل الدلالى للقصيدة، ليشكلا معًا تصورنا عن مفهوم "العام". وبذلك، فإن "العام" من الممكن أن يكون مرادفًا "للواقع منظورًا إليه عبر الذات"، لا كما هو عليه، أو مؤولاً من وجهة نظر المتلقى طبقًا لرؤيته الخاصة، وطبيعة ثقافته، وجدله مع تراثه النفسى والثقافى.

مفهوم الغنائية

من الممكن أن نقرر أن الشعر الغنائى ممتد فى مختلف الثقافات منذ أقدم العصور، لأنه يرتبط – أساسًا – بحاجات الشاعر/الفرد الوجدانية، وهذه الحاجات تمثل قاسمًا إنسانيا مشتركًا بين كل الشعراء بامتداد الأزمنة، وحتى منتصف القرن التاسع عشر تحديدًا. ولم يكن هذا الامتداد مرتبطًا بالعامل الزمنى وحده، ولكن – أيضًا – بالعامل المكانى والعامل الثقافى، حيث إن الظاهرة الغنائية كانت سائدة رغم تنوع الأماكن والاختلافات النوعية بين مختلف الثقافات، وبالتالى، فإن

السمة الغنائية المرتبطة بالشعر يمكن أن نعدها سمة إنسانية فى المقام الأول، ثم هى قيمة فنية بعد ذلك.

وبدءًا من أرسطو كان هناك نوع من التمييز بين الشعر الغنائى ونوعين آخرين من الشعر، هما: الشعر القصصى الفنى (الملحمى)، والشعر التمثيلى (الدرامى).

وإذا كان أرسطو قد أسس نظريته عن الشعر عامة على مبدأ "المحاكاة"، باعتبارها تجليًا للتماثل أو إعادة الخلق، فإنها ظلت مفارقة فيما يختص بالشعر الغنائى بالنسبة للنوعين الآخرين، حيث تميزت - فى حالة الشعر الغنائى- بأن "المحاكى به يبقى هو هو لايتغير".

ويتضح مما سبق أن أرسطو كان يؤكد فى الشعر الغنائى على العلاقة الوثيقة للنتيجة الفنية "للمحاكاة"، وعلاقة ذلك بشخصية الشاعر نفسه، وليس ذلك وقفًا على الأصل فقط (الأمر الذى ينطبق طبعًا على جميع الأنواع)، ففى الشعر الغنائى لا ينفصل الشاعر عن إبداعه، حيث إن شكل هذا النوع يتطلب حضور الشاعر حتمًا، لا بصورة مقنعة، بل يبقى" هو هو لا يتغير"[٢١].

ويمكن أن نعزو ظهور الشعر الغنائى عند الإغريق إلى أنه وسط الحركات والانقلابات السياسية التى اجتاحت بلاد اليونان فى القرن الثالث ق.م (بعد انتهاء الغزو المقدونى)، فقد أرهف الإحساس، ونمت الشخصية، وتيقظ التفكير يبغى إخضاع الأشياء للعقل وفهم قوانينها أو العبارة عن تأثيرها فى النفوس. وهذا الانقلاب فى الحياة العامة كانت له نتيجتان: الأولى ظهور الشخصية الفردية، والثانية نمو الحالة العقلية. وفى هاتين النتيجتين ما يفسر انصراف الشعراء إلى الشعر الغنائى، وتفضيلهم له على الشعر القصصى (الملحمى). فالشاعر الغنائى يضع نفسه فى شعره، كما يصدر فيه عن واقع الحياة التى يدركها بحواسه، فتترك فى نفسه انفعالات شعورية، أو ترسب بعقله أفكارًا[٢٢].

لقد ظلت التصورات السابقة ممتدة داخل الذاكرة النقدية والإبداعية بامتداد العصور الكلاسيكية، وصولاً إلى عصر النهضة. إلا أن الوضع قد اختلف كثيراً بعد اندلاع الثورة الصناعية، وما شهدته أوروبا من تغيرات على مختلف الأصعدة: اقتصادية، واجتماعية، وفكرية، وانعكاس ذلك كله على الذاكرة الأدبية. وكان من ضمن التأثيرات التى طالت تلك الذاكرة، إحداث نوع من تعديل الاتجاه فيما يتعلق بمفهوم "الغنائية" تحديداً، نتيجة للحراك الاغترابى الذى طرأ على مفهوم الذات، وكذلك الإحساس القلق بالعزلة داخل العالم. وقد أدت تلك التغيرات بالشعر لكى يمضى فى اتجاهين متضادين:

- التأكيد على مركزية الذات على مستوى الشعر، فى مواجهة اغترابها وعزلتها الواقعية، كما فى الشعر الرومانتيكى.

- التأكيد على نفى الذات من النص الشعرى تماماً، والانتقال من الغنائية باتجاه التجريد، كما فى حالة الشعر الرمزى.

ورغم تلك التطورات السلبية التى طرأت على وضعية الذات داخل العالم فى العصر الحديث، فإن الحرس القديم للشعر الغنائى قد أكد على أن الغنائية لم تستنفد أغراضها بعد، وأنها أشبه بالعنقاء التى تنبعث من رماد موتها. وفى هذا الصدد، يرى الناقد الإنجليزى دالاس وهو واحد من أشد أنصار الشعر الغنائى، أن "الشعر الغنائى- من الناحية المنطقية - هو أكمل شعر، فالشعر - قبل كل شىء - يجب أن يكون مخلصاً لنفسه"(٢٣). ثم أنه يمزج بين ثلاثة أنواع من الكليات الشعرية: كلية المقصد وكلية التوتر المسبق وكلية الامتداد، وهذه الكليات - بدورها - مرتبطة بنظرية الأجناس الأدبية، فالكلية المقصدية هى المفضلة فى الحالة الغنائية، والكلية الخاصة بالتوتر المسبق تسود فى الملحمة، بينما الكلية الممتدة هى الحياة نفسها، وهى تشكل ماهية الفن الدرامى(٢٤).

لقد أظهر الشعر الغنائى الرومانتيكى كيف أن وعى الشخصية فى العصر الحديث لذاتها، إذ يصبح مضمونًا للشعر الغنائى، فإنه لا يخضع للتصنيف الخاص بمجموعة المواضيع، أو لأى تصنيف معيارى آخر. وفى أحسن الظروف، فإن هذا المضمون لا يتكون ضمن أطر الصنف كما هو، حيث "المعاناة الغنائية" تتوسع فى شكلها قريبًا من - أو حول - سمة ما صنفية قديمة، باعتبارها شرطًا مقيدًا، مستوعبة - أى المعاناة - لهذه السمة على أنها عنصر خارجى، وفى بعض الأحيان راضية أن تحمل بكل ترحاب اسمها كعلامة من علامات النبل. إن أكثر الرومانتيكيين حدة بهذا المعنى يحاولون أن يزيلوا تمامًا الحدود التى تفصل الأصناف[٢٥].

وكان من نتيجة ظهور الاتجاهات الرومانسية، والتى أكدت على مركزية الذات وعلى فكرة "التعبير"، أن تأكدت الصيغة الغنائية للشعر، بل وأصبحت سمة لازمة له. فلقد أصبح الكثير من متذوقى الشعر، بل وحتى النقاد، يميلون - فى الاستعمال اليومى- إلى تقريب الغنائية من أنواع الشاعرية، وكذا الانفعالية النفسية، إضافة إلى الصدق فى التأثير بصورة عامة، خاصة إذا احتوتها أبيات شعرية تتميز بالإيقاع المعبر عن كل حالة. فالإيقاع هو واحد من أهم مرتكزات السمة الغنائية، إن لم يكن أهمها على الإطلاق. لقد أصبح الكثيرون يميلون إلى ذلك، لدرجة أصبح معها مفهوم الغنائية (Lyricism) والشاعرية مترادفين تقريبًا، رغم أن الشعر الغنائى (Poiesis) والشاعرية هما بمثابة مصطلحين مختلفين من حيث الصفات العامة، وخاصة من حيث القدرة الغنائية.

وإذا كان تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع ينسب إلى الإغريق، فإن مفهوم الغنائية الشائع فى العصر الحديث يمثل امتدادًا للتصور الإغريقى، الذى أعيد إنتاجه فى الثقافة الغربية الحديثة، فصفة غنائى Lyric مضت فى ثلاثة اتجاهات رئيسية:

١) قصيدة لها شكل وصفات الأغنية الموسيقية

٢) قصيدة قصيرة تنفجر فيها أعمق معانى المؤلف ومشاعره، بطريقة تشبه الأغنية

٣) صفة تعنى ما هو تلقائى بلا انتظام جامد، وممتلئ بالجذل والانتشاء[٢٦]

وبالطبع فإن ما يعنينا من الأنواع الثلاثة السابقة هو النوع الثانى.

والشعر الغنائى – بشكل عام – هو ذلك النوع من الشعر الذى يتغنى فيه الشاعر بآماله وأفراحه وأتراحه، وبمعنى آخر هو الشعر الذى يعبر عن دخيلة الشاعر، حيث تطغى فيه المشاعر والانفعالات، فتطفو فوق سطح الكلمات، بهدف نقل تجربة الشاعر الداخلية إلى المتلقى، بل وإحداث أثر نفسى مشابه لما مر به الشاعر، وهذا التصور ينطبق على مختلف أشكال الشعر الغنائى فى الاتجاهات الأدبية المختلفة. وإن كان ينطبق بالأخص على الاتجاهات الرومانتيكية، ربما أكثر من غيرها من الاتجاهات الأدبية الأخرى.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن هناك نوعًا من الخطأ الشائع ارتبط بالقصيدة الغنائية، إذ يتصور البعض بأن تلك القصيدة (مجرد غناء مرسل، تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالاً عفويا تلقائيا، بحيث لا يربط بينها إلا التداعى. وفى ظنى أن هذا المنهج فى كتابة القصيدة كفيل بإنهاكها، ويجعلها وجوداً هلاميا يعسر الإحساس به)[٢٧]. ولقد سقط الكثير من الشعراء، لا المتلقين وحدهم، تحت إغراء ذلك الوهم الزائف، فلم ينتج عن إنتاجهم سوى نماذج من القصائد "الرومانسية الفجة"، والتى لا تنتمى إلى الرومانسية سوى فى تعبيراتها الرخوة، والتى تمالئ ذاكرة المتلقى وتستثير عواطفه.

الغنائية الرومانسية

ما من اتجاه شعرى اتخذت فيه "الذات" مكانة محورية مثلما حدث فى الاتجاه الرومانسى، حيث تحولت ذات الشاعر لتصبح مركزًا للكون. وقد أدى ذلك إلى تغيرات جذرية فى طبيعة العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، وانعكس ذلك بدوره على طبيعة النتاج الشعرى بالضرورة، فبينما كان المستوى العام (أى التقاليد الشعرية) هو الذى يحدد قيمة العمل الشعرى، كما فى الشعر الكلاسيكى، فقد أصبح التفرد- فى الشعر الرومانسى- هو القيمة. أى أن أصالة النظرة وفرادتها فى رؤية العالم، أصبحت هى المعيار والقيمة فى ذات الوقت، مما أكد على محورية الذات، وعلى تضاؤل مساحة وجود "الآخر" داخل وعى الشاعر، الذى كان يرى الأشياء بوعيه هو، لا منجذبًا - دون إرادة منه - إلى التقاليد الشعرية الراسخة، أو مدفوعًا إلى إرضاء قارئه الضمنى.

وهذا ما يفسر لنا تلك الدفعة القوية التى تلقاها مفهوم "الشعر الغنائى" مع الاتجاهات الرومانسية، نتيجة لتبوأ الذات مكانتها المركزية. فلقد كان الشعر الغنائى هو أهم ما حرصت عليه الحركة الرومانسية، إلى جانب مفهوم "الخيال الخلاق". قد كان لذلك أبلغ الأثر فى اتساع الرقعة التى احتلها ذلك النوع الشعرى، والتى كانت آخذة فى التزايد. وبالطبع، فإنه يمكن رد اتساع تلك الرقعة إلى أن الصوت فى الشعر الرومانسى هو صوت فردى بالدرجة الأولى، أى أنه "غنائى" بالضرورة.

لقد كان الشعر الغنائى الرومانسى يرفد، إلى جانب المفهوم الجديد للطبيعة ووظيفة الخيال، عنصرين آخرين، يصدران عن أصول ما قبل رومانسية، وهما: تمجيد الشعور (أى الإحساس)، والبحث عن الطبيعى. وقد اتخذ هذان المظهران معنى محدداً، فالنزعة العاطفية المعهودة فى عصر العاطفة أخذ مكانها الشعور الشخصى لدى الفرد، أو كما قال لامارتين: "معزف بارناسيس التقليدى

أفسح المجال لأوتار القلب البشرى". ويلاحظ هذا فى فرنسا خاصة، حيث المشاعر الشخصية قد حبستها "قسوة" الموضوعية الناعمة، التى كانت تهدف إليها الكلاسيكية المحدثة(٢٨).

وفى المقابل، ففى إنجلترا التى كانت صوبة جيدة لنمو الاتجاهات الرومانسية، كان ينظر إلى الشعر الغنائى- مع ازدهار الاتجاه الرومانسى- على أنه: "دفق تلقائى من المشاعر القوية"، حسب عبارة ووردزورث الشهيرة فى مقدمة "القصائد الغنائية"(٢٩). وقد أشار أيضًا إلى أنه على الشاعر "أن يختار حوادث من مألوف الحياة، ويقدمها قدر الإمكان فى لغة منتقاة، مما يستعمله الناس فعلاً". وهو بذلك لا يفسح مساحة لوجود "الآخر"،-على حساب وجود ذات الشاعر، لكنه يفسح مساحة للتجارب الحياتية للذات الشاعرة، والتى تثرى - بالضرورة - العواطف والأحاسيس والانفعالات، التى يستلزم شحذها وجود التجربة الحياتية المؤثرة.

ورغم التراجع النسبى لتأثيرات الاتجاهات الرومانسية فى حركة الأدب بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص، خاصة بعد ظهور الاتجاهات الرمزية والواقعية، فإن الحس الرومانسى لم يمت، لكنه تغلغل فى ثنايا الاتجاهات الأدبية اللاحقة، والتى تلاحقت مع بدايات القرن العشرين، ليشكل جزءاً من خلفيتها الإبداعية. ففى الواقع يمكن القول إن الكثير من الكتابة فى القرن العشرين هى من بقايا رومانسية القرن التاسع عشر، فما فيها من فردية فوضوية، وعنف عاطفى، كانت بالفعل مما تنطوى عليه المظاهر الأكثر تطرفًا فى الحركة الرومانسية(٣٠).

وإذا كان الشعراء الرومانتيكيون قد أسسوا شعرهم طبقًا لوجود علاقة بين الوصف والتعبير، فإن العلاقة بين التشخيص (الوصف) والتعبير فى الشعر الغنائى هى مسألة قديمة، وهى تزداد حدة بدرجات متفاوتة عادة فى حالات

"النشاط الغنائى" الخاص، كما فى أعمال شعراء الرومانتيكية. إنها تتوهج بصورة خاصة فى بداية القرن العشرين، وإن هذا الحل المقترح لها قد أثر مباشرة على طبيعة الطريقة الفنية. وابتداءً من الشعراء الرمزيين (خاصة مالارميه)، اكتسب التعبير الغنائى تأويلاً وتطبيقًا ذاتيا بدرجة كبيرة بحيث حط بعض الشىء من قيمة هذا التعبير ذاته(٢١). على أنه من المهم الإشارة إلى أن الرمزيين لم يحطوا فقط من شأن الشعر الغنائى بقدر ما حاولوا نفيه، وذلك فى بحثهم الدائب عن مفهوم "الشعر الصافى"، كما سنرصد فى الفصل التالى.

طبيعة المفهوم

لفرط بساطة مفهوم الغنائية أصبح الحديث يدور حوله دون محاولة لتحديد وضبط هذا المفهوم، ربما لأن بساطته الظاهرية خادعة. لذلك، فقد جاءت التعريفات التى تحاول أن تشكل مردوداً مفهوميا للمصطلح مخادعة بدورها. ولعل أقرب التعريفات إلى هذا التصور، هو ما طرحه الناقد الروسى تسيبانوف، إذ يرى أن الشعر الغنائى هو "خاصية أو طريقة لإدراك العالم، من خلال استيعاب الشاعر له فرديا"(٢٢). وقد يبدو هذا التعريف - للوهلة الأولى - قريبًا من الصواب، لكنه فى النهاية مجرد تعريف مخاتل، فكل عمل أدبى حقيقى هو - بشكل ما - "إدراك للعالم من خلال استيعابه فرديا" فهذا التعبير الأخير هو أقرب إلى مفهوم "رؤية العالم" الذى طرحه لوسيان جولدمان، فى سياق نظريته التكوينية عن سوسيولوجيا الأدب.

وفى هذا الصدد، فإننا نرى أن طرح أى تعريف للغنائية يلزم أن يرصد العلاقة بين الذات والنص، وذلك من خلال حلول الذات داخل هذا النص، وانعكاس انفعالها الداخلى على سياق العلاقات اللفظية والدلالية بداخله. ومن

هنا، فإننا نتصور أن الغنائية يمكن تعريفها بأنها: (انفعالات الذات مصاغة شعرًا)، وهو تعريف وإن كان يتسم بالعمومية، إلا أنه الأقرب – من وجهة نظرنا – لرصد مفهوم الغنائية، الذى يشبه فى مراوغته مفهوم الشعر ذاته. ونحن نستند فى هذا التصور إلى أن الشاعر الغنائى– عادة – لا ينفصل عن نتاجه. فالغنائية تتطلب حضور الشاعر بذاته داخل العمل، لذا فقد استقر تصور قديم مفاده أن الشعر الغنائى لا يتحقق إلا من خلال شرطين أساسيين:

الأول: التعبير عن الأفكار الداخلية للشاعر.

الثانى: محو المسافة التى تفصل بين أفكار الشاعر وأحاسيسه.

وبذلك، فإننا نصل إلى نتيجة منطقية تحكم حركة الشعر الغنائى، بأسره، وهى أن "الانفعالية" (أو الإحساس) شرط أولى للتعبير الغنائى، أى أنها مجرد شرط تمهيدى. فالذى يؤدى إلى ظهوره هو القدرة على تطوير وصياغة الفكرة الفنية. إنه ليس مجرد "إحساس" وليس مجرد "فكرة"، بل إنه إحساس أضاءته فكرة، بقدر ما هو صفة نوعية أكثر تحديدًا: فكرة فنية فى شكل من المعاناة المباشرة.

سمات الشعر الغنائى

فى كتابه "الشعر والحقيقة" الذى هو بمثابة "سيرة ذاتية"، يقول جوته: لقد حاولت أن أجسد كل ما يشغلنى أو يفرحنى أو يحزننى، فى صورة، فى قصيدة. وبهذه الطريقة، كنت أصفى الحساب مع نفسى بنفسى... لقد حاولت أن أتخلص مما كان يغرينى، بالأغنية، بالإبيجرام، أو بأى عمل شعرى بسيط)[٣٢].

تحمل الفقرة السابقة لجوته ملامح الغنائية الشعرية، وبالتالى فمن الممكن أن نستخلص منها سمات الشعر الغنائى، والتى يمكن طرحها على النحو الآتى:

أولاً: الفكرة المتوترة بصورة انفعالية

ثانيًا: الصياغة فى صورة لفظية خاصة

ثالثًا: المعاناة الذاتية (وليس مجرد شكل من أشكال الاضطراب)

فالشعر الغنائى- من هذا المنطلق- هو ذلك (الخطاب الذى يتميز بالانفعالية المعبر عنها بوضوح، مع وجود "الإحساس")، ويمكن أن نعد النتيجة السابقة بمثابة تعريف آخر للشعر الغنائى.

على أنه قد شاعت فى الحياة العادية فكرة مؤداها أن الشعر الغنائى يعزى إلى "الانفعالية" التى تصاحب الحياة النفسية للشاعر، كما يعزى إلى "الإحساس". وفى حالات غير نادرة، يجرى فى الاستعمال الأدبى استيعاب اصطلاحات كالغنائية والانفعالية وعمق التأثر على أنها مترادفات وهنا، يجرى الحديث عن "غنائية" مزاج عمل أدبى ما، أو عن "شخصية غنائية" لإنسان متحمس، مستعد دائمًا للتأثر بعمق. فإذا كان يمتلك - إلى جانب التأثر- القدرة على نقل هذا التأثر، أى يكون قادرًا على التأثير من خلال قدرته على التعبير، حينئذ يكون شاعرًا غنائيا بالمفهوم الرومانتيكى. فحين ينادى الرومانسيون بأن الشعر الحق هو الذى يتوفر على شرطى: الصدق والجمال، فإنما يعنى ذلك أن الصدق مرادف للمعاناة الداخلية وعمق التأثر بها، بينما الجمال مرادف للقدرة على التعبير الفنى الذى يتمكن من نقل هذا التأثر. من خلال القدرة على التأثير فى الآخرين.

وفى هذا الصدد يشير دوبروليوبوف إلى أنه "فى القصيدة الغنائية يجرى التعبير عن الإحساس المباشر الذى أثارته فى نفس الشاعر ظاهرة ما فى الطبيعة أو فى الحياة. والمهم هنا ليس الإحساس نفسه، ولا استيعابه السلبى، بل رد الفعل الداخلى لذلك الانطباع الذى يستلهم من الخارج"[٢٤]. وبعد ذلك فإنه يؤكد بصورة خاصة على لحظة التعبير عن هذا "الانعكاس الداخلى" على هيئة إحساس" شخصى مباشر.

فإذا ما انتقلنا من الإحساس/ الانفعال إلى العنصر الأخير، وهو "المعاناة"، فسوف نجد أنه كان يمثل شرطًا أساسيا لمبدأ "الصدق الفنى" الرومانتيكى، والذى لا يتحقق إلا عبر معاناة داخلية حقيقية، تكون بمثابة الباعث على الكتابة. إن المعاناة الشعرية - بحكم أصلها - كانت دائمًا قيمة شخصية (أو فردية خاصة). وعلى هذا الأساس فهى ذاتية، ولكنها بحكم تواجدها الواقعى فى العمل الشعرى مموضعة دائمًا (أى مجسدة موضوعية)، بما يتناسب وقانون إعادة الخلق الفنية. وعلى ضوء هذا الشرط البديهى يمكن فقط للعمل الشعرى أن يستجيب لمتطلبات الفن الحقيقى، فى أن يعتبر شكلاً خاصا لإعادة خلق الواقع وإدراكه(٣٥).

وتتصف صورة المعاناة الغنائية بالميل إلى التنامى والازدهار، فى وحدات أكثر تعقيداً. وكما سبق أن أشار هيجل، فإن هذه المعاناة يمكنها أن تتمثل فى "النسمات الرقيقة للنفس". إنها تستطيع أن تعكس حتى "الأمزجة الخاطفة لهذه اللحظة، مثلما تستطيع أن تعكس أعمق قناعات الحياة بأجمعها. ولهذا، فإن مفهوم المعاناة الغنائية يعتبر بذاته كافيًا وغنيا ومعقداً، ويسهل تطبيقه على حالة ما وحيدة ومتفردة، خصوصًا إذا وجدت تلك المعاناة بصورة عابرة، أو عثر عليها مرة واحدة، كما أنها تصبح أكثر امتناعًا على التطبيق، وذلك عندما تكون هذه المعاناة لا متنوعة ومتناقضة وحسب، بل وحتى غير ثابتة، جارية ومتنوعة الأساليب. أى أنه من الممكن أن يجرى الحديث عن الوحدة، حيث تتشابك عدة أنواع من المعاناة(٣٦). وعلى ذلك، فإن شخصية الشاعر فى الشعر الغنائى تبرز مباشرة، على أنها تعبير من خلال شخص عن وحدة عدد من أشكال المعاناة المتناوية فيما بينها، وكضمان لتوفير علاقة مشتركة فيما بينها، وكذا لوحدة الموقف.

إن الشاعر يمر بالعديد من التجارب التى تتسم بالمعاناة، لكن واحدة منها فقط هى التى تتطلب التعبير الشعرى عنها، لأنها تكون لحظة ذات سمات خاصة،

إذ تتميز بأنها لحظة تكثيف خاص للإحساس والفكرة معًا. وفجأة، يجرى تكثيف كل غنى أوجه المعاناة وكل تقلبات تلك الحالة فى هذه اللحظة تحديداً. أما فى الحياة، فإن هذه اللحظة تعد تركيزًا للطبيعة المتميزة لهذه الحالة الخاصة بالنفس، وأحيانًا كحالة كاملة خاصة بالعالم، طبيعة متميزة للظروف، إنها بالضبط تبحث عن المعاناة الشعرية. غير أنها تنتشر فى الصورة الغنائية مع اكتشاف للقيمة الذاتية الخاصة بالعملية السيكولوجية.

شروط الغنائية

باعتبار أن كل ظاهرة تتطلب مجالاً حيويا يسمح لها بالاكتمال والتحقق، فإن الغنائية – بدورها – تحتاج إلى مجال خاص بها، ويمثل شرطها اللازم لتحققها. وفى هذا الصدد، يشير هيجل إلى أن ظهور الشعر الغنائى بدأ عندما انعزلت "الأنا" الفردية عن التوحد الجوهرى للأمة، وعن أوضاعها، وطريقة تفكيرها، وأفعالها، ومصيرها. وعندما "تستحيل النفس جزئيا... إلى عالم قائم بذاته للتأمل الذاتى، وللاستغراق فى الذات، والأحاسيس". وعندما يترسخ "وجود هذا العالم فى نفسه، وتركيزه على حياته الفردية الداخلية"، يتكون الشعر الغنائى الخاص، وذلك فقط عندما تصبح "الشخصية موضوعًا لنفسها"، وعندما "تدعو إلى مراقبة الذات"، وتؤلف جميع أشكال الأغانى العاطفية، وكل أغانى العبادة والشعائر. والأناشيد السابقة على مثل "مراقبة الذات" هذه، تؤلف فقط مرحلة ما قبل تاريخ الشعر الغنائى(٣٧).

وبذلك، فإنه يمكننا أن نحدد شروط تحقق الغنائية – طبقًا لتحليل هيجل– كالآتى:

أولاً: انفصال الذات الفردية عن الذات الجمعية، وممارسة فرديتها الكاملة

ثانيًا: تحول الذات إلى عالم قابل للتأمل الذاتى

ثالثًا: الاستغراق فى الأحاسيس والعالم الداخلى

رابعًا: موضعة الذات (أى أن تكون الذات موضوعًا لنفسها)

خامسًا: مراقبة الذات

ومن الواضح أن تلك الشروط اللازمة لتحقق الغنائية فى الشعر تتسم بالترابط، إذ لا يمكن أن تنعزل الذات الفردية عن الذات الجمعية دون أن تتحول إلى عالم قابل للتأمل الذاتى، كما لا يمكن أن يتحقق الشرطان السابقان دون الاستغراق فى الأحاسيس والانفعالات التى تميز العالم الداخلى للذات. وفى المقابل، لا يمكن تحقق شرط مراقبة الذات دون أن يتحقق شرط موضعة الذات، إذ أنهما شرطان مترابطان، يتميزان بالتوازى لا بالتعاقب الزمنى، ويترابطان مع الشروط الثلاثة السابقة بطريقة متداخلة.

إن التطور الخاص للنوع الغنائى من الشعر يبدأ من تلك الحالة التى تكونت فيها مقدمات التأكيد الذاتى الاستطيقى للشخصية، وذلك عندما أخذ الإنسان يتحسس خصوصيته. إن غنى وجمال العالم وكل تنوع الارتباطات والعلاقات الحياتية يجرى تشخيصها (أى تجسيدها فى شخص) فى صورة معاناة وفكرة محددة، أى فى شىء ما شخصى لا يتكرر. لهذا، يتعذر تقريبًا نقله عبر لغة المفردات التى يتبناها الجميع. غير أن هذه الفكرة.. هذه اللحظة الفردية.. للأنا، يجرى تشيؤها عبر كل الأشكال الممكنة لـ "اللاأنا"، وذلك من خلال صور الأشياء والظواهر واللوحات، ومن خلال العمليات الوصفية الواسعة للوضعيات[٣٨].

وعلى ذلك، يمكن أن نترجم الشروط الخمسة السابقة والتى تتحقق عبرها الغنائية، إلى شرط أساسى يتضمنها جميعًا، نطلق عليه "التوكيد الذاتى للشخصية". فهذا التوكيد الذاتى يشير- بشكل ضمنى - إلى مجمل الشروط

السابقة، دون أن يتعارض مع أحدها. ومن المهم التأكيد على أن "توكيد الذات"، أو انعزال الذات عن المجموع، لا يعنى بالضرورة القطيعة بين الذات الفردية والذات الجمعية، لكنه يعنى اقتطاع مساحة تتمكن الذات – من خلالها– من ممارسة وجودها المستقل. وهنا، علينا أن ندرك أن التداخل المتبادل بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى فى الشعر، يرتبط أيضًا بالتداخل بين الذات الفردية والذات الجمعية، حيث إن تأسيس العالم الداخلى للذات لا يأتى كبديل للعالم الخارجى، وإنما كرد فعل له. ومن المنطقى أنه لا يمكن أن يتأسس رد فعل دون وجود فعل مسبق، مما يؤكد على التلازم بين العالمين، وبالتالى بين الذاتين: الفردية والجمعية.

عناصر الغنائية

من الطبيعى أن تتشكل أية ظاهرة من مجموعة من العناصر المترابطة، والتى يؤدى وجودها– بالضرورة– إلى تحديد طبيعة تلك الظاهرة، وبالتالى، فإن العلاقة بين توافر تلك العناصر ونشوء الظاهرة تصبح علاقة انعكاس شرطى، إذ لا يمكن أن تتحقق الظاهرة بمعزل عن وجود عناصرها، وهذا بالطبع أمر بديهى. لكن علينا أن نتساءل: هل يشترط توافر كل العناصر لكى يؤدى ذلك إلى نشوء الظاهرة؟ وما الذى يمكن أن يحدث فى حالة نقص عنصر أو أكثر؟. وهنا، يجب أن نفرق بين نوعين أساسيين من الظواهر، وهما: الظواهر الطبيعية، والظواهر الإنسانية. فالظواهر الطبيعية يجب أن تتوافر كل عناصرها مجتمعة، بل ويشترط أن يتم هذا التوافر تحت وجود شرط آخر ضمنى، وهو ضرورة وجود تناسب كمى صارم بين مكونات هذه العناصر. فحمض الكبريتيك – مثلاً – لا يمكن تحضيره إلا بوجود عناصره الأساسية: الأيدروجين، والكبريت، والأكسجين. لكن توافر تلك العناصر الأساسية لا ينتج عنه الحمض، إذ لا بد أن تكون هناك نسب معينة تحكم ترابط تلك العناصر:

ذرتان من الأيدروجين، وذرة من الكبريت، وأربع ذرات من الأوكسجين، ويضاف إلى ذلك شرط مانع آخر، هو أن التفاعل الكيميائى قد يتطلب ظروفًا خاصة، مثل: وجود عامل مساعد، أو درجة حرارة معينة... إلخ.

أما فيما يتعلق بالظواهر الإنسانية، فهى لا تتسم بتلك الصرامة العلمية المفرطة، إذ لا تحتاج إلى الشرط الكمى، ولا تتطلب وجود الشرط المانع. بل إنها- فى المقابل- لا تشترط لكى يتحقق وجودها توافر كل عناصرها، إلا فى حالة اكتمالها. إذ يمكن للظاهرة الإنسانية أن تتنازل عن عنصر أو أكثر من مكوناتها، وتظل محافظة على طبيعتها. لكن هذه الطبيعة سوف تتأثر - بالسلب أو بالإيجاب - بالجانب الكمى لوجود تلك العناصر، بمعنى أن طبيعة الظاهرة ستكون حاضرة بقوة، أو قد تخفت، طبقًا لنسبة تواجد العناصر أو نقصها. أى أن العلاقة بين الظاهرة الإنسانية وعناصرها، تخضع لنوع من التناسب الطردى مع مدى توافر تلك العناصر مجتمعة أو ناقصة.

والتحليل السابق ينطبق على السمة الغنائية للقصيدة الشعرية، إذ أنها تشتمل على مجموعة من العناصر التى تحدد الطبيعة الغنائية للقصيدة، والتى يمكن أن نوجزها فى مجموعة من العناصر الشكلية أو المضمونية، كالتالى:

- هيمنة الأنا
- الحدس الميتافيزيقى (النبوئى- الصوفى)
- الغنائية الصوتية (الإيقاع)

إن توافر عنصر واحد من هذه العناصر يضفى قدرًا من الغنائية على النص الشعرى، ويتصاعد هذا القدر بإضافة عنصر أو أكثر، حتى تصل الغنائية إلى ذروتها باجتماع مجمل عناصرها.

ويمكن تقسيم العناصر الثلاثة السابقة إلى عناصر مضمونية، وعناصر شكلية، الأولى ترتبط بالذات، بينما الثانية ترتبط بطريقة التعبير عنها، وبذلك، فإن العنصرين الأولين يمثلان الجانب المضموني من الظاهرة الغنائية، بينما يمثل الإيقاع – وهو عنصر خارجي- الشرط الشكلي، والذى يمكن أن تضاف إليه عناصر أخرى، كالظواهر البلاغية مثل: الالتفات أو المفارقة أو الترصيع أو التجنيس الداخلي.. إلخ، وهي ظواهر إما تحدث إيقاعًا معنويا (كالالتفات مثلاً) أو إيقاعًا صوتيا ظاهراً (كالترصيع).

*** هيمنة الأنا**

تتم هيمنة الأنا على عملية الإبداع الشعرى من خلال مجموعة من العناصر، والتى يمكن أن نوجزها فى:

- استدعاء التجربة الذاتية
- الحس الأسطورى
- استخدام ضمير المتكلم
- المونولوج الداخلى

فاستدعاء التجربة الذاتية يعني – فى المقابل – استدعاء الانفعال الذاتى بها، بما يشتمل عليه من انحياز عاطفي. كما أن استخدام ضمير المتكلم يؤكد على مركزية الذات داخل النص، واستتار ما عداها من الذوات، وبالتالى لا يعد "للآخر" وجود إلا منظوراً إليه من خلال الذات، وتصل هيمنة الأنا على النص إلى ذروتها عند استخدام تكنيك المونولوج الداخلى، حيث يتنحى العالم عن الظهور فى خلفية النص، لتصبح الذات فى بؤرته بمفردها، من خلال تفجير وعيها الباطن

حيث تتم ترجمة العالم الخارجي إلى مجموعة من الانفعالات الداخلية، التى تعترض مجرى الوعي.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن العناصر الأربعة السابقة، التى تؤدى إلى هيمنة الأنا على النص الشعرى، قد تتواجد جميعًا داخل هذا النص، وقد يغيب عنه عنصر أو أكثر. لكن تلك الهيمنة تتحقق حتى فى حالة وجود عنصر واحد، وعادة ما يكون غياب عنصر أو أكثر نتاجًا لإرادة الشاعر ووعيه، ويتم ذلك - عادة - بهدف تقليل نبرة الصوت الغنائى داخل القصيدة، والسيطرة على اندفاع الدفقة العاطفية التى يولدها الانفعال بالتجربة. وليست هناك طريقة واحدة للسيطرة على الحس الغنائي، لكن هناك العديد من الأساليب التى تؤدى إلى ذلك.

استدعاء التجربة الذاتية

من الطبيعى أن يؤدى استدعاء التجربة الذاتية، لتكون موضوعًا للقصيدة، إلى حشد الطاقة الانفعالية لتطفو فوق سطح النص الشعرى. فالقصيدة هى بمثابة رسالة من الشاعر إلى شخص غير معلوم، وهو يستهدف من إيصالها إلى الآخر/ المتلقى أن يجعله يلم بأدق تفاصيل التجربة الذاتية، التى أدت إلى إنتاج القصيدة. وبالتالى، فإن الشاعر يستهدف - بشكل نهائى - أن يجبر قارئه (أو أن يغريه) لكى يعيش نفس التجربة الانفعالية التى مر بها الشاعر، أكثر مما يعايشها. ومن هنا، يصبح الحشد الانفعالى والكثافة الدلالية التى تنتج عنه بالضرورة، هما العنصران الفاعلان فى هذا الصدد، حيث يؤكدان على هيمنة الأنا ليس على العالم الداخلى للقصيدة فحسب، ولكن على ذاكرة المتلقى ذاته.

ومن المهم الإشارة إلى أن هيمنة الأنا، إنما تعنى تحولها لكى تصبح مركزًا للعالم. أى أنها تمارس نوعًا من (الفيض)، بحيث تصبح مفردات الكون- داخل

قصيدة- نتاجًا لهذا الفيض. ففى هذه الحالة، يقوم الشاعر بتسخير العالم يصبح خادمًا لتجربته الذاتية، وبالتالى تجليًا لوعى الذات به. إن شمولية العالم عينئذ تتحول داخل وعى القصيدة إلى سمة جزئية، بينما تتحول ذات الشاعر من لجزئية لتصبح شمولية. ويتأكد هذا التصور من خلال عرضنا لمقطع من قصيدة كان لى قلب" للشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، إذ يقول:

جمعت الليل فى سمتى،

ولفقت الوجوم الرحب فى صمتى،

وفى صوتى،

وقلت.. وداع(٣٩)!

ففى هذا المقطع، تتبدى تجليات استدعاء التجربة الذاتية، والتى تتمثل فى حدوث نوع من التراسل بين الشمولى "الليل"، باعتبار أن الليل ينوب عن الكون داخل النص، وبين الجزئى الذى يتمثل فى بعض الخصائص الذاتية للشاعر. إن شمولية الليل يمكن التماسها من خلال العديد من المظاهر، أهمها: أنه يتعاقب بانتظام خارج وعى الذات، ودون أن تمتلك القدرة على تعديل نظامه، كما أنه - حين يرخى سدوله على العالم- فإنه يعم كل الأشياء، بما فيها وعى الذات، بحيث تصبح الظلمة هى سيدة الكون وصوت الأشياء. وفى المقابل، فإن الذات - خارج الوعى الشعرى- هى مجرد ذرة ضئيلة يشتمل عليها الكون، وبالتالى الليل، باعتباره أحد تجليات الكون التى تتسم بالشمول. فما الذى يحدث حين يتدخل الوعى الشعرى، باستدعائه التجربة الذاتية للشاعر؟

وللإجابة على التساؤل السابق، فإننا نرى أن استدعاء تلك التجربة، إنما يؤدى- بالضرورة - إلى هيمنة الأنا، نتيجة لأن الوعى الشعرى يعيد ترتيب

العلاقة بين كل من الذات والعالم، أى بين الشمولى والجزئى، وينتج عن ذلك إحداث نوع من التراسل بين صفات الذات والعالم. فالشاعر حين يقول: "جمعت الليل فى سمتى"، فإنه ينتقل بالليل من الشمول إلى الجزئية، وفى نفس الوقت فإن "السمت" ينتقل - بدوره- من الجزئية إلى الشمول، حيث يحتوى الليل بداخله. ويحدث هذا التراسل بالطبع نتيجة لأن الوعى الشعرى يضع الذات، فى تلك اللحظة، فى بؤرة الأشياء وداخل مركز الكون، وينتج عن ذلك هيمنة الأنا على كل ما عداها داخل النص، وفاعليتها تجاه الأشياء والظواهر الخارجية، حين يصبح "سمت الشاعر" أكثر اتساعًا وشمولاً من الليل ذاته.

وإذا كانت "الظلمة" هى أظهر خصائص الليل، فإن الصمت- أو "الوجوم الرحب" على حد تعبير الشاعر- يأتى تاليًا لها فى ترتيب تلك الخصائص. وحين يلفق الشاعر- أى يضم - ذلك الوجوم الليلى الرحب فى صمته وصوته، فإنه أيضًا يضفى صفة الشمولية على الذات، وبالتالى يؤكد على هيمنة الأنا داخل النص بالفعل، وداخل العالم بقوة الوعى الشعرى.

وهنا، يلزم أن نطرح تساؤلاً أساسيا: إذا كان حضور الذات - من خلال التجربة - يؤدى إلى تلك الهيمنة، التى يعقبها علو نبرة الصوت الغنائى، فكيف يحد الشاعر من تلك الغنائية المتطرفة؟. وللإجابة على هذا التساؤل، فإننا نستقرئ الإنجاز الشعرى، لندرك أن الشعراء لكى يحدوا من الغنائية الزاعقة، نتيجة لاستدعاء تجربة الذات، فإن الاستدعاء يمثل صفة، وإن كانت غير ملزمة، ومن هنا، فقد يلجأ الشاعر إلى استدعاء تجربة "النحن"، أو الاستناد إلى تجربة "الآخر".

ويمكن لنا أن نستدعى بعض النماذج الدالة على محاولات كسر الغنائية، من خلال استدعاء تجربة غير ذاتية. ففى قصيدة الشاعر صلاح عبدالصبور "إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء"، وأيضًا كما فى قصيدته "شنق زهران"، يتم استدعاء

تجربة "النحن"، لتنضوى بداخلها التجربة الذاتية "للأنا" فذات الشاعر تتناول التجربة باعتبارها جزءاً من الذات الجمعية، باعتبار أن تلك التجربة لا تخصها وحدها. وينطبق ذلك بشكل أعمق على معظم قصائد أمل دنقل، خاصة فى ديوان "تعليق على ما حدث"، والعديد من قصائد ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة". وفى هذه الحالة، فإن الشاعر يستعيد موضعه السابق والذى كان يتبوأه فى الشعر الكلاسيكى، حيث ينوب عن الجماعة فى التغنى بأفراحها وأتراحها، وبالتالى تتحول القصائد فى هذه الحالة لتنضوى تحت سقف "الإنشاد"، بمعناه الشائع.

وفى المقابل، قد يستدعى الشاعر تجربة "الآخر" لتكون موضوعاً لقصيدته، وهنا يتخذ وضع "الراوى" أو "السارد"، الذى ينشغل بـ "الوصف" لا بـ "الانفعال". وبالطبع، فإن الحياد العاطفى الذى قد يطرحه هذا الموقف، هو نوع من الحياد الهش، لأن الاستدعاء – فى حد ذاته – هو فعل انحياز عاطفى مع – أو ضد – الآخر. وربما كان النموذج الأمثل فى هذا الصدد قصيدة صلاح عبدالصبور الشهيرة "الناس فى بلادى" والتى تمثل انحرافاً عن "النحن" باتجاه "الآخر":

.. بالأمس زرت قريتى، قد مات عمى مصطفى

ووسدوه التراب

لم يبتن القلاع، (كان كوخه من اللبن)

وسار خلف نعشه القديم

من يملكون – مثله – جلباب كتان قديم

لم يذكروا الإله أو "عزريل" أو حروف "كان"

فالعام عام جوع

وعند باب القبر قام صاحبى "خليل"

- حفيد عمى مصطفى -

وحين مد للسماء زنده المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعام عام جوع(٤٠)

فاختيار "العم مصطفى" لعرض تجربته الحياتية، هو نوع من الانحياز المقنع له باعتباره رمزًا للإنسان الهامشى البسيط، الذى يكثف تجربة القرية ككل، بحيث يتحول إلى رمز عام لها. فكأن الشاعر - الذى ينتمى إلى نفس القرية - يستدعى تجربته الخاصة من خلال استعراض تجربة الآخر، حيث إن المشترك العام فيما بين التجربتين يتمثل فى تعبير "فالعام عام جوع". أى أن تجربة "الآخر" تقع فى منطقة وسط بين "الأنا" و "النحن". وإذا كانت القصيدة تعبر عن انحياز الشاعر للإنسان المقهور، فإنها - بالضرورة - تعبر عن رفضه للقيم القاهرة. وفى هذه الحالة، فإن الشاعر يَجد أن "خليل" قد اتخذ نفس الموقف الذى يتخذه - هو نفسه - من الواقع ومن الله فى نفس الوقت. وربما تؤكد رؤية الشاعر ذاته على هذا التصور، إذ يقرر أنه: (فى قصيدة "الناس فى بلادى" عام ١٩٥٥، أحكى قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة "الله"، وصورته تصطبغ فى ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقوة والعشوائية. والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها، وتغض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير، ولكن شابا منهم يرفع فى وجه السماء قبضة التحدى"(٤١). وعلى ذلك، فإن تجربة "الآخر" فى تلك

القصيدة، تلتقى مع واقع "النحن"، ومع رؤية "الأنا"، ويكون هدف استدعائها التعبير عن الرؤية الذاتية من خلال الآخر، ولكى يتم ذلك يلزم على الشاعر أن ينفصل عن ذاته، أى يطرح العناصر الغنائية التى تكون ملازمة - بالضرورة - لتجربة الذات.

وإذا كان "الآخر" أحيانًا ما يقف فى منطقة وسط بين "الأنا" و "النحن"، فإنه قد يتخذ وضعًا زمانيا مماثلاً، إذ يقف بين الماضى والحاضر، كما فى قصيدة "عن الحسن بن الهيثم" لمحمد عفيفى مطر. فاستدعاء تجربة "الآخر" التاريخى، إنما يستهدف وضع الحاضر لا فى مواجهة الماضى، ولكن فى مطابقة معه. وحين يتحدث الماضى بصوته هو، لا بصوت الشاعر/ السارد، فإنما يعنى ذلك أن تجربة الماضى قد طغت على الحاضر، الذى تحول إلىَ صدى بينما الماضى قد أصبح هو الصوت، فكأن الماضى- تاريخيا - قد ألغى صوت الحاضر ليتكلم بصوته لأنه هو الأصل" و "النموذج"، الذى يأتى الحاضر على شاكلته:

حينما قابلنى النهر سقانى
بانفتاحات ذراعيه اغترابًا وأمومة
وكسانى إذ رآنى عاريًا- حتى من اللحم- وأعطانى
عطايا الزهرات الدموية
وحبانى بالهبات المحرقة
قال لى:
أركض.. لا عين ترانى
تتلوى صرختى تحت خطاى المغرقة

آه من يسمعنى صوتى،
ومن يسكب فى حلقى دموعى !![٤٢]

فالنهر هو الذى يجمع بين الزمنين، والآخر (الحسن بن الهيثم) هو الذى يعانى تجربته، فى نفس الوقت كان الشاعر - فى وقفة المراجعة - يرصد العلاقة بين تجربة الذات الفردية التى هى تنويع على تجربة النحن، بينما التاريخ شاهد على ذلك. وفى هذه الحالة، فإن الشاعر لا يمارس نوعاً من الانحياز، لأنه يمارس "الرصد" لا "الانفعال"، ويقف خارج التاريخ ولا يعترض مجراه، بل يرصد نقاط التماثل فيما بين اللحظتين الزمنيتين.

وعلى ذلك، يمكن أن نقرر أن الشاعر حين يستدعى تجربة "الآخر"، فإنه يستدعى - ضمنيا - تجربته هو نفسه من خلالها. أى أن تجربة الآخر لا بد أن ترتبط بأوجه تشابه مع تجربة الشاعر، حيث إن الاختيار - بوعى أو بدون وعى - يشير إلى فعل انحياز، وهذا الانحياز يتحقق نتيجة لأن التجربة - موضوع القصيدة - قد تكون تجربة الشاعر بالفعل، أو أنها قد تحمل إمكانية تحققها ذاتيا، أى أنها قد تكون تجربته بالقوة. وبين القوة والفعل، تصبح ذات الشاعر هى المعيار الأول والأخير لاستدعاء تجربة الآخر. وحين تنحاز ذات الشاعر إلى تجربة ما تنتمى إلى الآخر، فإنه - بالضرورة - يعرضها من زاوية ذاتية، أى أن التجربة فى نهاية الأمر تصبح - بشكل أو بآخر- جزءاً من وعى الشاعر، تنتمى إليه بدرجة أو بأخرى مثلما تنتمى إلى صاحبها.

الحس الأسطورى

كثيراً ما يستند النص الشعرى إلى الحس الأسطورى، وذلك لتحقيق أغراض عدة. وما يهمنا من ذلك الأمر هو تعلق ذلك بغنائية القصيدة، فكثيراً ما

يلجأ الشاعر إلى الأسطورة بغرض التأكيد على هيمنة الذات (أو الأنا)، ويتم ذلك إما بإعادة إنتاج عناصر الأسطورة لكى تلائم الحاضر، أو باستخدام عنصر واحد منها للتأكيد على ما يماثله فى الزمن الراهن، من خلال ارتداء قناع أسطورى. ويهدف الشاعر من وراء ذلك أن تتمكن العناصر الأسطورية من اختزال الكون، ليصبح على امتداد يد الشاعر، وفى متناول الذات.

واستناداً إلى موقف المعرفة "الذى وقفه أوديب أمام "الهولة"، والذى يعد عنصراً أسطوريا، يستتر محمود درويش خلف قناع "أوديب"، كى تصل الذات إلى أقصى قدراتها الكونية، كما تصل الأنا إلى ذروة هيمنتها:

ما حاجتى للمعرفة ؟
لم ينج منى طائر أو ساحر أو امرأة .
العرش خاتمة المطاف ، ولا ضفاف لقوتى
ومشيئتى قدر ، صنعت ألوهتى
بيدى ، وآلهة القطيع مزيفة .
ما حاجتى للمعرفة ؟[٤٣]

إن فعل "الأسطرة" هنا قد انتقل بالذات، التى هو موضوع التجربة، من الحالة الإنسانية باتجاه تحقق الألوهة، بواسطة الإرادة. وطبقًا لتلك القدرة اللامتناهية، حيث "لاضفاف لقوة الذات"، تتحول الإرادة الإنسانية إلى مشيئة إلهية، وتلك هى الألوهة الحقيقية.. ألوهة الذات. أما آلهة الآخر/القطيع فإنها تتحول إلى مسخ زائف، لافتقارها إلى الإرادة التى هى أول الطريق إلى المشيئة.

فالألوهة الزائفة هى ألوهة القصور الذاتى، التى تدفع الإنسانية بحكم الألفة والاعتياد الذى يشبه اليقين والاعتقاد.

إن الأسطورة تكثف الحالة الغنائية للذات، من خلال تكثيف الحالة الشعرية لمفردات الكون، التى ترتبط بها الذات من خلال فعل "الرؤية". لذلك، يقول بدر شاكر السياب: (هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هى اليوم. فنحن نعيش عالم لا شعر فيه، أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التى كان فى وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن، فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً، فماذا يفعل الشاعر إذن؟. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التى ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم[٤٤]).

إن التصور السابق الذى طرحه بدر شاكر السياب، عن ضرورة الأسطورة فى هذا العالم، خاصة فى مجال الشعر، يؤكد- وإن كان بشكل غير مباشر- على أهمية الحس الأسطورى فى إطلاق الطاقات الغنائية للذات. ونحن نتفق معه فى أن العالم المادى لن يسمح للشاعر – بسهولة – بأن يبدع ذاته شعراً، لأنه يخضع لسطوة قيم غير شعرية.. قيم مادية تنفى بالضرورة أية قيمة روحية. ومن هنا، تأتى أهمية الاستناد إلى العنصر الأسطورى، الذى يتمكن الشاعر من خلاله من أن يعيد إنتاج القيم المادية السائدة، باتجاه تحويلها إلى قيم شعرية.

استخدام ضمير المتكلم

اتسم الشعر الغنائى خلال تاريخه الطويل بوجود أنا الشاعر، ممثلة فى ضمير المتكلم. ربما كانت تذوب – من خلال الإنشاد- فى الذات الجمعية عبر

الاتجاهات الكلاسيكية، لكن التراسـل الدائب بين "الأنا" و "النحن" كان يؤكد عـلى وجود الأنا ولو بشكل ضمني. فقد كانت أنا الشاعر تتخذ وضع الحاضر دائماً، أو الغائب/ الحاضر فى نفس الوقت.

وعند ظهور الاتجاهات الرومانسية، لم يعد هناك حضور للذات الجمعية، إلا فى شعر المناسبات على ندرته، وتحولت الذات الشاعرة لكى تتمركز فى بؤرة الكون والطبيعة. ومن هنا، كان ضمير المتكلم هو السمة الأساسية للقصيدة الرومانسية، وبالتالى تأكدت هيمنة الأنا داخل مركز الذات، وأصبح حضورها مؤكداً من خلال إنابة الضمير عنها. وظل هذا الحضور قائمًا فى النموذج الرومانسي، نتيجة لإيمان الشاعر بأن الشعر مادته الأساسية هى الانفعال العاطفى للذات الشاعرة.

وفى حركة الشعر العربى الحديث، ومع ظهور شعر التفعيلة، تأكدت تلك الصيغة عبر معظم القصائد المطروحة، حتى أن هناك بعض الشعراء - صلاح عبدالصبور نموذجًا- لم يطرحوا سوى أناهم من خلال ضمير المتكلم. وبالتالى، تحولت تلك الصيغة لتصبح صفة سائدة، وإن لم تلغ استثناءاتها. لقد تمثلت تلك الاستثناءات فى حضور "النحن" بدلاً من "الأنا"، ربما لأسباب تاريخية، إذ أن صعود قصيدة التفعيلة كان ملازمًا لصعود المشروع القومى، وبدا الأمر كما لو أن هناك نوعًا من الارتباط الشرطى بين كل من النموذج والمشروع. وبذلك، فإن "النحن" اقتطعت- لأسباب تاريخية - مساحة، لتقف إلى جوار الأنا، لكنها لم تكن مساوية لها، رغم أنهما كانتا متوازيتين. لقد كان ذلك الموقف بمثابة عودة إلى الإنشاد.. كان تقليداً أكثر منه تراجعاً.

وربما كان الاستثناء الوحيد فى حركة الشعر العربى، ذلك التقليد الذى أتت به قصيدة النثر العربية، خاصة بعد سيادتها الراهنة. لقد اتبع الشعراء قاعدة ذهبية تعتمد على الحد- إلى أقصى درجة ممكنة - من علو النبرة الغنائية داخل

القصيدة. ومن بين الخطوات التى اتبعوها فى ذلك، أن ينفصل الشاعر عن ذاته، ليتحدث عنها بضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، أى أنه يبتعد عنها لكى يراها أوضح. وفى مقطع بعنوان "وهم" يتبع محمد فريد أبو سعدة تلك الآلية، ممارساً نوعاً من الانفصال عن الذات ليحل ضمير الغائب بديلاً عن أناه:

كان مشوشا تماما

وراح يتساءل

هل هى موجودة حقا

أم أن ما يراه ليس إلا صورتها

تماماً

كالنجوم التى اختفت

وظل ضوءها

عالقاً

بالفراغ؟. (٤٥)

فالشاعر- فى هذا النص- يتحدث عن تجربته الذاتية بضمير الغائب، وكأنها تجربة شخص آخر، وليست تجربته هو. ولكى يتحقق ذلك، فإنه يتخذ موقف الحياد العاطفى تجاه تلك التجربة، وهذا الموقف الذى يتأسس على الانفصال عن الذات والحياد العاطفى تجاه التجربة، إنما يستهدف تقليل نبرة الحس الغنائى إلى أقصى درجة ممكنة. ويتكرر هذا الموقف بشكل طاغٍ فى معظم نتاج قصيدة النثر، خاصة بدءاً من حقبة التسعينيات.

وإذا أمعنا النظر فى النص السابق، سنجد أن الشاعر قد صاغه من خلال طرح تساؤل شمل المقطع بأكمله. إن الصيغة الإنشائية هنا هى صيغة مراوغة، صيغة تشير إلى أن الشاعر- من خلال الاستفهام - يحاول أن يتعرف على طبيعة التجربة، وأن ينفى عنه صفة العلم المسبق بها. وبالتالى، فإن من لم يعرف لا يمكن أن ينحاز إلى ما لا يعرف، فيظل موقف الحياد العاطفى مقبولاً فى هذه الحالة، إضافة إلى ما يستتبعه من تقييد انفعالات الذات. فالشاعر- فى هذه الحالة- ينفصل عن ذاته، ثم يضع بينه وبينها حائلاً زجاجيا: يستطيع أن يراها، لكنه لا يملك أن يتوحد بها.. يصفها دون أن ينفعل بتموجاتها.

المونولوج الداخلى

هناك نوع من الخلط الدائم بين مصطلحى المونولوج الداخلى وتيار الشعور، الأول صاغه الكسندر دوماس الأب، والثانى صاغه وليم جيمس، واعتبرا - فى البداية - مترادفين، ثم ظهرت تمييزات فيما بينهما. فالمونولوج الداخلى تصوير لأفكار اتخذت من قبل شكلاً لفظيا فى ذهن الشخصية، هو المحاكاة المباشرة لكلام المرء لنفسه. أما تيار الشعور فهو اقتباس مباشر للوعى كله، لا للمساحة اللغوية وحدها، ولا للأفكار المصاغة لغويا (المونولوج الداخلى)، بل كل الانطباعات الحسية التى لم يضعها ذهن الشخصية فى كلمات، كما أنها ليست نتاج تحليل داخلى للراوى[٤٦].

وهناك من يرى أن المونولوج الداخلى هو جزء من تيار الوعى، أو هو واحد من أبرز تكنيكاته. هذا الاتجاه الذى يهتم بمحتوى الوعى الداخلى، و "يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان

النفسي للشخصيات".. والمونولوج الداخلى هو "ذلك التكنيك المستخدم بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئى، وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[٤٧].

ويرى بعض النقاد أن تكنيك المونولوج الداخلى، على الرغم من أنه ارتبط أساسًا بالرواية والقصة القصيرة، إلا أن الشاعر الحديث قد استخدم هذا التكنيك فى تقديم بعض العمليات النفسية التى تتم فى وعى شخصيات قصائده (كما فى قصيدة أمل دنقل" البكاء بين يدى زرقاء اليمامة")، أو فى وعيه الخاص (كما فى قصيدة "المدينة الهرمة" للشاعرة فدوى طوقان)[٤٨].

إذن، فالشاعر حين يتدخل فى وعى الشخصيات التى تتحدث عنها قصائده، إنما يعرض لتجربة "الآخر" وليس تجربة الذات. ونحن نرى أن الشاعر حين يلجأ إلى تجربة أخرى لا تنتمى إليه، فإنه إنما يستهدف خفض حدة النبرة الغنائية. لكن من المؤكد أن اختيار الشاعر لشخصية ما أو استدعائه لتجربة تخص الآخر، إنما هو نوع من الانحياز العاطفى، حيث إن الاختيار لا يمكن أن يتم بشكل عشوائى. إذن، فدرجة الانحياز قد تؤثر على غنائية القصيدة، إن بالسلب أو بالإيجاب. وهنا، يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى المونولوج الداخلى، الذى يتم فى وعى شخصياته، لكى يؤدى ذلك إلى خفوت النبرة الغنائية، والتى قد تعلو نتيجة لتجاوز الانحياز العاطفى كل الخطوط الحمراء، التى يحاول الشاعر ألا يتجاوزها.

وفى المقابل، فإن الشاعر حين يستدعى حركة الشعور داخل وعيه الخاص، فإنه – فى هذه الحالة – يحاول أن يبتعث أكبر قدر من الغنائية داخل قصيدته. فلأنه يتحدث عن تجربته الذاتية، فهو- بالضرورة- يتخذ موقف الانفعال العاطفى منها، وهو حين يستدعى المونولوج الداخلى فإنما يؤكد على حركة الشعور التى

تكون فى ذروة تأججها العاطفى. وعلى ذلك، فإن استدعاء تكنيك المونولوج الداخلى، إذا كان ذلك يتم بوعى من الشاعر أو دون وعى منه، إنما يستهدف تأكيد انفعاله بالتجربة، وبصورة معاكسة للدخول فى مجرى وعى شخصياته، حين يعرض لمونولوجها الداخلى داخل قصيدته.

ولكى نؤكد على هذا التصور من خلال النموذج التطبيقى، نشير إلى أن محمد عفيفى مطر وأمل دنقل هما الأكثر اعتراضًا لمجرى الوعى داخل القصيدة: وعى الذات، أو وعى الشخصيات. إلا أن محمد عفيفى مطر هو الأكثر افتتانًا بتلك التقنية، بل إنه – فى القصيدة الواحدة– قد يمارس اعتراض وعيه الذاتى ووعى الشخصيات فى نفس الوقت، كما فى قصيدته "عن الحسن بن الهيثم". فى المقطع رقم (٧) من تلك القصيدة، يقول الشاعر على لسان شخصيته الرئيسية:

أيها الحارس

(ياابن اللئيمة

كدت أن أخلع عن وجهى القناع)

قل لمولاك لكى يطلقنى قبل الشتاء

ربما أطفأت الريح جحيمًا فى الدماء

قل له أن يفتح السقف، وأن يمنحنى

سنبلة تطلع من نهر القمر

قل له: يمتلئ الرأس حنينًا وكآبة

فاقطع الرأس وأدرجه بتابوت السحابة

) علنى أصرخ فى الرعد الدفين المتكلم
وأرى حنجرتى تسقط فى الأرض حريقًا
أو تواشيح دماء ((٤٩).

إن المونولوج الداخلى فى هذا المقطع، يتم فى حالتين، كل منهما تهدف إلى قطع سياق القصيدة، لغرض ما:

فى الحالة الأولى يهدف القطع إلى "الاستدراك"، وفى الحالة الثانية يهدف القطع إلى التفسير. على أن قطع مجرى الوعى فى الحالتين إنما كان يهدف إلى التقليل من الصوت الغنائى داخل هذا المقطع، برغم اختلاف الغرض من استخدام كل منهما، عن طريق تعطيل الدفقة الانفعالية، مما يؤدى إلى التقليل من تكثيفها.

وعلى جانب آخر، فإن اعتراض الوعى الذاتى للشاعر يؤدى إلى تكثيف مفردات التجربة الذاتية، لأنه يكشف لا عن مفرداتها الظاهرة فحسب، بل وعن امتداداتها التى تغوص فى سريرة الذات أيضًا. ويتأكد هذا الملمح عند أمل دنقل، ففى مقطع من قصيدة "يوميات كهل صغير السن" يقول:

عينا القطة تنكمشان..
فيدق الجرس الخامسة صباحًا !
أتحسس ذقنى النابتة.. الطافحة بثورًا وجراحًا
(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف

وهو تعد لساكن غرفتها الحمام اليومى . !)
دفء الأغطية ، خرير الصنبور
خشخشة المذياع ، عذوبة جسدى المبهور
(.. والخطو المتردد فوقى ليس يكف .. !)
لكنى فى دقة بائعة الألبان :
تتوقف فى فكى .. فرشاة الأسنان(٥٠).

فى هذا المقطع نلمح أن النص الأصلى يأتى فى ثلاث جمل فى بدايته، يعقبها تداعى العديد من المفعول به: (الذقن النابتة - دفء الأغطية - خرير الصنبور - خشخشة المذياع - عذوبة الجسد المبهور). ثم ينتهى المقطع بجملتين تقريريتين. ومن خلال هذا العرض للجزء الأساسى من المقطع، نجد أننا بإزاء حالة وصفية لا حالة شعرية. لكن هذا المقطع تعترضه جملتان من المونولوج الداخلى، اللتان يضعهما الشاعر بين الأقواس، وهما بدورهما جملتان تقريريتان لا تشيران - إلى حالة شعرية. لكن الجدل بين الجمل الأساسية والجمل المقوسة هو الذى يخلق الحالة الشعرية، لأنه جدل بين "الخارج" الذى تمثله الجمل الأساسية، و"الداخل" الذى تمثله الجمل المقوسة والتى تعتمد تكنيك المونولوج الداخلى. وعلى المستوى المضمونى نجد أن حركة الداخل / الخارج يتم التمثيل لها بامرأتين: الجارة، وبائعة الألبان.. الأولى تأتى ليس من داخل البيت فقط، ولكن من داخل وعى الشاعر ذاته، والثانية تأتى من الخارج، الأولى تمثل الدفء والثانية تشير إلى الصقيع، والأولى تشير إلى الحلم بينما الثانية تؤكد على كآبة الواقع، ... وهكذا. أما الخلفية التى تجمع المرأتين فهى: "زمانيا" فجر شتائى بارد، و"مكانيا" داخل /خارج البيت، و "وجدانيا" داخل/ خارج وعى الشاعر.

إن حركة الجدل بين المرأتين هى تعبير عن حركة الجدل بين الحلم والواقع، وتتجلى فى جدلها من خلال عدة مستويات: فبائعة الألبان تقف "أفقيا" فى مستوى الشاعر، بينما الجارة تعلو "رأسيا" عنه، والأولى تأتى من حيث تندفع البرودة، بينما الثانية تتباعد عنه من خلال نسج خيوط من الدفء حولها، والعلاقة مع بائعة الألبان هى علاقة عملية جامدة، بينما هى مع الجارة علاقة تمن فى حالة من السيولة رغم أنها – أو بسبب أنها – لا تتحقق. فإذا أضفنا إلى ذلك أن بائعة الألبان هى التى تسعى إليه، بينما هو الذى يسعى إلى الثانية، بأحلامه، لاكتشفنا إلى أى مدى يتم تكثيف الحالة الشعرية فى هذا المقطع من خلال الجمل التقريرية، والتى يمكن أن نطلق عليها "شعرية التقرير". فتلك الشعرية لا تسعى إلى إضفاء الشعرية على العالم، ولكن إلى اكتشاف الشعرية فيه، وذلك عن طريق اكتشاف علاقات الجدل بين الحدود المختلفة، بل والمتناقضة.

ومما سبق نكتشف أن المونولوج الداخلى الذى يتم داخل ذهن الشاعر نفسه، من خلال اعتراض تيار وعيه، تتم صياغته لغويا بهدف إحداث نوع من الجدل بين حركة الداخل والخارج. وهذا الجدل يؤدى إلى نوع من التكثيف الانفعالى لعناصر التجربة بشكل عام، وللتأكيد على التناقضات الداخلية التى تكتنف تلك العناصر بشكل أخص. إلى جانب أن هذا الاعتراض، والذى قد يبدو فجائيا، فى معظم الأحوال، يحدث نوعًا من المباغتة الدلالية، التى تمنح جماليات القصيدة قيمة مضافة.

الحدس النبوئى

ربما كانت علاقة الشاعر– أو الفنان بشكل عام– بالواقع، هى أكثر العلاقات إشكالية فى تاريخ الفن. فإذا نظرنا إلى نشأة واضمحلال المذاهب والاتجاهات

الأدبية، بل والتحولات الكمية التى تطرأ عليها، سنجد أن كل ذلك يتم كنوع من التلبية لتحولات تلك العلاقة ذاتها، وهذا ما نشير إليه بتعبير الضرورة السوسيو- تاريخية، والتى نرى أنها أساس الحراك الكيفى والكمى فى مختلف الفنون.

وعبر العلاقة بين الشاعر والواقع، أو بين الذات الفردية والذات الجمعية، يمكن لنا أن نعيد رسم خارطة الشعر بما فيها من تباينات، والأكثر من ذلك أن نفسر طبيعة الشعر ذاتها. وتتمثل إشكالية تلك العلاقة فى أن الشاعر هو ذات متفردة، لكنها فى نفس الوقت غير منعزلة عن الواقع، بل هى منغمسة فيه إلى درجة التورط. وتحاول تلك الذات باستماتة أن تتخلص من إسار الواقع دون جدوى، ومن هنا فإنها تمارس دوراً آخر لتقليل ذلك الارتباط الذى لا فكاك منه: إما التعالى عليه، أو تفكيكه - على مستوى النص- وإعادة إنتاجه مرة أخرى وبشروط جديدة. فى الحالة الأولى يعيش الشاعر حالة من "التعويض"، تجعله يتواءم مع الضغوط التى يمارسها عليه الواقع من خلال التعالى عليها، وفى الحالة الثانية يحس الشاعر بأنه قد تحول- فى إطار تلك العلاقة - ليمارس دور " الفاعل"، بعد أن كان مجرد "منفعل"، فكيف يتم له ذلك؟.

فى البداية، كان الشعر يشكل رافداً من روافد السحر، حيث كان للكلمة - من خلال فعل "التعزيم" - القدرة على الخلق، بل والإفناء أيضاً. وفى مرحلة متأخرة من تطور البشرية، انفصل الشاعر عن الساحر ليشهد- عن قرب- تحولات الكلمة داخل السياق اللغوى، بعد أن كان يشهد تحولات الأشياء التى تطولها الكلمات السحرية. وبالتالى، فإن قدرة الشاعر- كساحر متحول- لم تعد قاصرة على التأثير فى الآخرين عن طريق "الكلمة السحرية"، بل حدث نوع من الانعكاس ليصبح هدف الشاعر هو التأثير فى الآخرين بواسطة "سحر الكلمة". وبالتالى، أصبحت الكلمة فى الشعر غاية فى ذاتها، لا مجرد وسيلة لغاية أخرى خارجها.

وإذا كان الشعر يمثل أحد روافد السحر البدائي، فإن الدين ذاته كان يمثل رافداً آخر لهذا السحر. وعندما انفصل الشاعر عن الساحر، فإن الأخير استأثر بوظيفة الكاهن/ الشامان، إلى جانب وظيفته السحرية، وبذلك تمكن من أن يتنبأ بما ترغبه الآلهة، وبما هو خبيء في ستر الأزمنة المقبلة. ولقد ورث الشاعر- عن طريق الجذور السحرية في أعماقه - تلك القدرة عن الساحر القديم، الذي كان جزءًا منه، فأصبح بإمكان الشاعر - هو الآخر - أن يتنبأ. ولما كانت الحضارات القديمة، بعد انتقالها من مرحلة السحر إلى مرحلة الدين، ترى أن الشاعر يستقى صوره ومعانيه من أماكن غامضة، تهبها له آلهة الشعر والفن، فقد تحول الشاعر - مرة أخرى - من متنبئ إلى نبى، نتيجة علاقته المباشرة بتلك الآلهة [٥١].

إذن، فقد وجد الشاعر أن ما يفصله عن الواقع، بل ويجعله يتعالى عليه، رغم العلاقة الوثيقة بينهما، يتمثل فى فعل "الإلهام"، والذى يجعل منه كائنًا استثنائيا، يتلقى وحيه من الآلهة مباشرة، أو عن طريق كائنات ميتافيزيقية وسيطة (أى الجن)، كما فى التراث الجاهلى. وقد ظلت فكرة الإلهام- بشكلها النبوى- مهيمنة على قطاع كبير من الشعراء، حتى الآن، كما آمن بها البعض الآخر بعد أن تجاوزوا شكلها النبوى، ليؤكدوا على إطارها النبوئى، باعتبار أن الإلهام هو "قوة دافعة ملحة، تعمل داخل الشخص. وهناك الكثير من المبدعين يزعمون أنهم يتلقون إلهامًا ما، فى تصورهم وإنجازهم للكتابة: ويعنون أنهم يستشعرون تواصلاً مع أعماقهم الباطنة، ويستمدون ما فيها من معرفة واستبصار من مصدر علوى"[٥٢].

وعلى ذلك، فقد تحول الشاعر - بامتداد التاريخ - من كائن اعتيادى إلى كائن استثنائى، يتميز عن الآخرين بصلته الوثيقة بذلك "المصدر العلوى"، الذى يستقى منه معانيه وأخيلته وإيقاعاته. وإذا كان "الإعلاء" هو فعل باطنى يستهدف إحداث تحول إبداعى فى الطاقة النفسية (الليبيدو)، فإن "التعالى" كان فعلاً

خارجيا يطول الواقع، بما يشتمل عليه من "آخرين" ومن "أشياء". بل إن الشاعر أصبح يمتلك الرؤية الميتافيزيقية الثاقبة، لتفكيك الواقع، وإعادة ترتيب مفرداته مرة أخرى، وبشروط خاصة يضعها الشاعر ذاته. وبالتالي، تحول الشاعر من كونه منفعلاً بالواقع الخارجي، كي يصبح فاعلاً فيه، بفضل حدسه النبوئي. إن هذا الحدس يمضي في اتجاهين متوازيين: الحس الميتافيزيقي، والحس الصوفي.

إن الحدس النبوئي نتيجة لتأثيره الاستثنائي على الذات الشاعرة، وتحولها إلى كائن متعالٍ يخاطب ما وراء الطبيعة، ويتصل بالقوى الغيبية التي تلهمه قصائده، قد أدى إلى تضخم تلك الذات، كما أدى إلى "موضعتها"، أي أن تكون الذات موضوعًا لنفسها. إن عبادة الذات- طبقًا للنتيجة السابقة – قد أدت بالشاعر إلى أن يكون مركز الكون، يغير الأشياء بقوة الكلمة، ويعيد ترتيب العلاقات فيما بينها نتيجة لقدراته الماورائية. وبذلك، تحولت القصيدة إلى ما يشبه المرآة التي يرى فيها "نرسيس" صورته، كي يعبدها لاحقًا. وحين ينشغل الشاعر عن العالم بذاته، أو لا يراه إلا بشروط تلك الذات، تتحول القصيدة باتجاه تمجيد المشاعر والانفعالات الذاتية، مما يؤدي إلى بروز العنصر الغنائي داخل النص.

إن التكنيك الذي اتبعه الشاعر تجاه الواقع: إما بالتعالي عليه أو تفكيكه وإعادة تركيبه، كان آخذاً في التصاعد عبر تاريخ الأدب. ففي الاتجاهات الكلاسيكية لم تكن تلك الآلية قائمة، لأن هدف الشاعر كان تثبيت القيم التي استقر عليها الواقع. ولكن بدءًا من الاتجاهات الحداثية"، تصاعدت تلك الآلية، لتصل إلى ذروتها لدى الرومانسيين بالرفض، ولدى الرمزيين بالنفي. وقد أدت فكرة رفض الواقع إلى نمو الحس الميتافيزيقي، بينما أدت فكرة نفي الواقع إلى بزوغ الحس الثيو- صوفي.

اتخذ الحس الميتافيزيقي أشكالاً عدة، لكن كان أهمها الاستناد إلى القدرة على التنبؤ، إنْ على لسان الشاعر مباشرة أو بالاختفاء خلف قناع إحدى

شخصياته. ولعل المثال الأوضح في هذا الصدد هو قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، والتى اتخذها الشاعر قناعًا، يعيد- من خلاله- تفكيك الواقع الراهن وإعادة إنتاجه:

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك.. مثخنًا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يازرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدى المقطوع.. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال فى الخوذات.. ملقاة على الصحراء

عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة! (٥٣)

إن السؤال الذى يغمر أسطر المقطع السابق لا يفيد الاستفهام، لأن الأسباب واضحة تمامًا للشاعر، لكن السؤال- هنا- مهموم أساسًا بتفجير الحس الميتافيزيقى، من خلال استدعاء القناع الذى يتخفى خلفه الشاعر. فرغم وضوح أسباب الحدث، فإنه يتطلب تفسيرًا ميتافيزيقيا، لأنه يفوق قدرة العقل على الفهم. وبالتالى، تصبح زرقاء اليمامة بعد أن ترتدى مسوح "العرافة المقدسة"، هى الوسيط بين الشاعر والعالم. كما يستهدف الاستدعاء هنا

"موضعة" الغنائية، أى التخفيف من حدتها، حيث إن الأسباب أصبحت رهن الميتافيزيقا، بعد أن تجاوزت الشاعر. وفى نفس الوقت، فإن الحس الميتافيزيقى أضفى نوعًا خاصا من الغنائية، نتيجة لما يشبه "العزلة الوجودية" التى يعانيها الشاعر فى العالم.. إنها غنائية "الوتر الحزين" إذا جاز التعبير.

وفى المقابل، فإن الشاعر قد يفرض حسه الميتافيزيقى المباشر على القصيدة، دونما حاجة إلى وسيط أو الاختفاء فيما وراء قناع ما. وقد اتبع شعراء المهجر ذلك الأسلوب، رغم أنهم كانوا يعبرون عن تجارب ذاتية. ورغم ذلك، فقد أغرموا باللغة الإنجيلية واللغة التوراتية، تأثرًا بالترجمة البروتستانتينية للكتاب المقدس. ومن الطبيعى أن اللغة لا تنفصل عن المضمون، فإذا استدعى الشاعر لغة كهنوتية، فمن الطبيعى أن تستدعى اللغة - بنوع من الانعكاس- مضموناتها الميتافيزيقية. ونظرًا لأن تجربتى الغربة (فى الوطن) والاغتراب (فى المهجر) أدتا إلى نوع من الحيرة الوجودية، وبالتالى سؤال الوجود، فقد نتج عن هذين الملمحين إحساس ميتافيزيقى حائر، لم يؤد إلى مركزية الذات فى العالم، أو فيما ورائه، وإنما أدى إلى الانسحاب من العالم المادى، ومعاناة الانسحاق أمام ظواهره. وبالتالى، فقد أدى الالتجاء الاغترابى باتجاه الميتافيزيقا، إلى نوع من الغنائية السالبة، أى الاقتصار فى طرح الذات على إحساس الغربة والألم والضياع، ليس داخل العالم الموضوعى وحده، بل وداخل الميتافيزيقا ذاتها، وكأنه ليس ثمة أمل فى الخلاص.

وقد ساعد على تصاعد تلك الحيرة الوجودية، ذلك الجدل الذى أثير حول طبيعة النفس، وصيرورتها، وبعثها، والذى كان محتدمًا فى نهايات القرن التاسع عشر، مع مطلع القرن العشرين(٥٤). فقد انعكس ذلك على شعر المهجريين من حيث حاولوا الالتجاء إلى الميتافيزيقا لتفسير حيرتهم الوجودية آنذاك. ومن العقائد التى تأثروا بها- فى أمريكا تحديدًا- عقيدة الثيوصوفية، التى ترجع

جذورها إلى الماسونية وصوفية العصور الوسطى، وتقوم على محاولة الكشف عن طبيعة الله، والكون، وعلاقة الإنسان بهما[٥٥]، كما تأثروا بالفلسفتين: البوذية والهندوكية.

وفى المقابل، فقد استند الشعراء الرومانسيون - بدءاً من جماعة أبو للو- إلى هذا الحس الميتافيزيقى، تحت تأثير فكرة الشاعر/النبى، وتأثراً بمركزية الذات فى النماذج الرومانسية الغربية. أى أنهم - على العكس من المهجريين- التجأوا إلى نوع من الغنائية الموجبة، حيث "يتعالى" الشاعر على الواقع، أكثر مما "ينسحب" منه.

ويتأكد الحس الميتافيزيقى المباشر عند محمود درويش تحديداً، ففى مقطع من ديوان "جدارية"، يقول:

لا شئ يوجعنى على باب القيامة

لا الزمان ولا العواطف.

لا

أحس بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس

لم أجد أحداً لأسأل:

أين " أينى" الآن؟ أين مدينة

الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم

هنا فى اللاهنا... فى اللازمان، ولا وجود[٥٦].

فالشاعر - هنا- يتجاوز الواقع الموضوعي باتجاه واقع ما ورائي، فالزمان يتلاشى، والمكان يفقد صفة "الأين"، وبالتالي يختلط "الهنا" بـ "اللاهنا"، في "اللازمان" و"اللاوجود". وبذلك، فإن الغنائية داخل القصيدة ترتفع تدريجيا كلما مضينا في قراءة المقطع، لأن الذات أصبحت تحتل مكانة مركزية في الواقع الموضوعي والواقع الماورائي في آن، بعد أن تم تحطيم وإلغاء الثوابت الكونية التي تحيط بها، والتي تمثل شرطًا ضروريا لوجودها، وتتمثل تلك الثوابت في تجليات: الزمان والمكان.

وقد خفت الهاجس الميتافيزيقي- إلى حد بعيد - في قصيدة التفعيلة، نتيجة مصاحبة النموذج التفعيلي للمشروع القومي الصاعد آنذاك. وفي المقابل، فقد بدأ عنصر نبوئي آخر في البزوغ، وهو الحس الصوفي بديلاً عن الحس الميتافيزيقي، خاصة مع صعود قصيدة النثر عند جماعة "شعر" تحديداً. فقد تأثر شعراء الجماعة بالنص الصوفي الذي طغى على أشعارهم، وذلك بعد تعرفهم إلى محمد ابن عبدالجبار النفري المتصوف، وكان لكتابه "المواقف والمخاطبات" أثره العميق في تشكيل الصورة الشعرية لديهم، وكذا في تبنيهم لمفهوم "الرؤيا".

لقد انشغل أدونيس- كمنظر للجماعة - بالهاجس الصوفي، ربما لاقتراب هذا الهاجس من تنظيرات الحركة السيريالية، التي كان لها أثرها العميق أيضًا على أفكار الجماعة بعامة، وعلى أدونيس بشكل أخص. إن ما يجمع بين السيريالية والصوفية هو تجاوز "عالم المنطق والعقل"، كما يجمع بينهما - أيضاً- مفهوم "الرؤيا"، إضافة إلى تجاوز الواقع: الصوفية إلى أعلى (باتجاه الله)، والسيريالية إلى الباطن (باتجاه الجانب غير المرئي من الذات). وأخيراً، فإن كلا من السيريالية والصوفية منشغلتان بالبحث عن "واقع أسمى"، كل على طريقته: بالجنون في الحالة الأولى، والانجذاب في الحالة الثانية.

إن الصوفية حين تدخل النص الشعرى، فإنها تؤدى بالشاعر إلى الانشغال بذاته عن العالم، أى أنه لا يصبح "فى الجبة غير الذات". ومن هنا، فإن العالم يتلاشى ليصبح مجرد خلفية باهتة لحركة الذات، وهو موجود لمجرد أن يشير إليها لا أن يحتويها، لأن الذات المتصوفة أكبر من أن تحدها حدود، أو أن يستوعبها مكان. وبالتالى، فإن أقصى درجات الغنائية هى تلك التى تنبعث من شطحات المتصوفة، حتى أن الغناء بالنسبة للذات المتصوفة هو المقام فى حالٍ أكثر رحابة، وتلاشى الذات يعنى اتحادها بذات أسمى. فى نص لأدونيس بعنوان "الشاعر" - ويقصد بذلك نفسه بالطبع - من ديوان "المطابقات"، يقول فيه:

العالم يشحب ، والكلمات نساء

يقرؤهن ،

يراودهن كموت :

ما يقتله يحييه

يصنع من كفن التاريخ سريراً آخر ،

يولد فيه(٥٧)

ففى هذا النص يأتى "شحوب العالم" مرادفًا لحالة الانسحاب الصوفى منه، حيث "الكلمات نساء"، أى أن الكلمات لها نفس مراوغة النساء، وهذا التعبير ينطبق عليه كلمة الروزبارى: "كلامنا إشارة، فإذا صار عبارة خفى". وهنا، فإن الشاعر يقرأ الكلمات بينما هى تراوغ، ثم يراودها مثل موت (صوفى)، وفى هذه الحالة فإن (ما يقتله يحييه)، وهو معنى صوفى تمثله العبارة الصوفية: "الناس

نيام، فإذا ماتوا انتبهوا". إن الكلمات حين تقتل الشاعر، فإنها بامتدادها فى التاريخ تؤدى مرة أخرى إلى ميلاد يتجدد له كلما مضت الأزمنة. فالغنائية هنا- أى الانشغال بالذات - تصل إلى ذروتها، بالاستناد إلى الحس الصوفى.

وقد تأثر مجمل جيل السبعينيات - بامتداد العالم العربى- باكتشاف النص الصوفى، حتى صار الحس الصوفى- فى وقت من الأوقات - أهم ما يميز هذا الجيل. وفى نص صوفى أكثر منه شعرى، يقول محمد فريد أبو سعدة فى قصيدة "فسيفساء":

أنا عصمة الله

لا مرتجى لى سواه

أنا بضعة منه

ما أرتئيه

يراه

صفوت

أطلقنى فى العصاة

أنا عبده

وعصاه (٥٨)

فالنص هنا هو تعبير عن لحظة "التجلى"، ومن بعدها لحظة "الحلول". حيث يستحيل الشاعر إلى أداة إلهية تعيد إنتاج الكون، طبقًا لما يرتئيه الشاعر،

وبالتالى لما يراه الله. وبذلك، فإن الحس الصوفى يفجر أقصى درجات الغنائية فى النص السابق، نتيجة لفعل "الحلول" الذى يجعل من الذات ليست مجرد مركزاً للكون، بقدر ما هى أداة لخلقه.

الغنائية الصوتية (الإيقاع)

منذ أن طرح قدامة بن جعفر مفهومه عن الشعر فى كتاب "نقد الشعر"، والذى يرى فيه أن الشعر "هو الكلام المقفى الموزون قصداً، والدال على معنى"، ظلت القيمة الصوتية الخارجية (الوزن - القافية) هى العنصر الحاسم فى التفرقة ما بين الشعر وما عداه. حتى أن تلك القيمة امتدت إلى كل النقاد اللاحقين، والذين لم يختلف حد الشعر عندهم عن تصور قدامة، إلا فى الصياغة الأسلوبية، كابن طباطبا وحازم القرطاجنى، وغيرهما كثيرون.

ومن نافلة القول أن نؤكد على أن القيمة الصوتية الخارجية للشعر، أو فلنقل "الغنائية الصوتية"، هى نتاج الارتباط الطبيعى بين الشعر والإنشاد، والتى ظلت مسيطرة على الذاكرة العربية حتى فى العصور الحداثية التى نعيشها الآن، وربما كانت تلك الإشكالية هى التعبير الأكثر دقة عن أزمة الشعر: حيث يعيش الشاعر (وكذا المتلقى) بجسده فى عصر، وبوعيه الشعرى فى عصر آخر. ومن الطبيعى أن يؤدى الإيقاع الخارجى للكلمات، أى الوزن، إلى نوع من الغنائية، حيث إن كل بحر يحمل إمكانية "عاطفية" يمكن أن يضفيها على دلالة الكلمات من خلال السمة الإيقاعية، بل وكثيراً ما تكون الغنائية الصوتية أكبر تأثيراً من الغنائية الدلالية، كما فى قصيدة الحصرى القيروانى الشهيرة:

يامن جحدت عيناه دمى وعلى خديك توردُه

خــداك قــد اعترفا بدمى   فعلام جفونك تجحده

إنى لأعيــذك مـن قتــلى   وأظنــك لا تتعمـــده

فالقيمــة الصــوتيـــة للأبيات الثلاثة السـابقــة، أكبـر كثيرًا مــن قيمتـها الدلالية، حيث نتجت عنها غنائية صوتية ذات قيمة مستقلة عن دلالاتها . فالمعنى الذى تطرحه الأبيات مستهلك، إن لم يكن مستهجن، ورغم ذلك يعد البعض تلك القصيدة من عيون قصائد الغزل العربية بامتداد تاريخ الشعر العربى(٥٩). ويمكن أن نرد ذلك الإعجاب إلى إيقاع القصيدة، أكثر مما نرده إلى معانيها.

وقــد امتـد تأثير الغنائيـة الصـوتيـة من الشــعر الكلاسـيكى إلى الشـعر الرومانسى، بل وتجاوزه إلى شعر التفعيلة ذاته، لتصبح تلك الغنائية أبرز سمات الشعر العربى على الإطلاق، فيما عدا شريحة ضئيلة تمثلها قصيدة النثر فوق خارطة ذلك الشعر، بل إن أهم ما يميز رواد شعر التفعيلة هو تلك السمة الغنائية الصوتية. ففى مقطع من قصيدة "شىء يحترق" لأمل دنقل، يقول:

.. ولأنت جوارى ضاجعة

وأنا بجوارك ، مرتفقُ

وحديثك يغزله مرح

والوجه.. حديث متسقُ

ترخين جفونًا

أغرقها سحرٌ

فطفا فيها الغرقُ

وشبابك حانٌ جبلى

أرز، وغدير ينبثقُ..[٦٠]

وتمضى القصيدة - حتى نهايتها - على وتيرة واحدة: جمل قصيرة تخضع لظاهرة "التقسيم"، وقافية القاف الثابتة تنتظم معظم الأسطر الشعرية، ليؤكد ذلك على ارتفاع النبرة الغنائية الخارجية، والتى تتضافر مع غنائية البحر الصاخبة، حيث يتردد ما بين تفعيلتى الخبب (فعِلن، فعْلن)، وحيث تضفى نوعًا من الحركة الانفعالية على تجربة الشاعر. وقد زاد من تلك الحركة أن الجمل القصيرة كانت متتالية، سريعة، وتلعب حروف العطف فيها دورًا إيقاعيا من خلال التتابع اللاهث لها، والذى يعبر عن قوة وتتابع الدفقة النفسية التى تعبر عنها القصيدة، نتيجة للتداعى العاطفى.

وإلى جانب الغنائية الذاتية، التى عبرت عنها قصيدة أمل دنقل السابقة، تبنت قصيدة التفعيلة - نتيجة لارتباطها بالمشروع القومى- نوعًا من الغنائية الجمعية، من خلال استدعائها لتجربة الجماعة، لتكون موضوعًا للقصيدة. وربما كانت قصيدة صلاح عبدالصبور "هجم التتار" هى النموذج الأمثل كشاهد دال على تلك التجربة، التى يلعب فيها "الإنشاد" دورًا أساسيا للتأكيد على الغنائية الصوتية:

.. فى معزل الأسرى البعيد

الليل، والأسلاك، والحرس المدجج بالحديد

والظلمة البلهاء، والجرحى، ورائحة الصديد

ومزاح مخمورين من جند التتار
يتلمظون الانتصار
ونهاية السفر السعيد
وأنا اعتنقت هزيمتى، ورميت رجلى فى الرمال
وذكرت يأمى أماسينا المنعمة الطوال
وبكيت ملء العين- يا أمى- لذكرى كالنسيم
وغمائم الكلم القديم.. (٦١)

وهذه القصيدة (الجمعية) تتفق مع قصيدة أمل (الذاتية) فى نواح كثيرة: الحرص على القافية، الاستخدام الكثيف لحروف العطف، وتختلف عنها فى البحر (الكامل بدلاً من الخبب) والجمل الطويلة (بدلاً من الجمل القصيرة). على أن التشابه بين البحرين أن تفعيلة الكامل (متفاعلن) وتفعيلة الخبب (فعلن) متقاربتان صوتيًا، حيث إن (متفا) هى نفسها (فعلن). أى أن تفعيلة الخبب تتكرر بشكل ضمنى داخل تفعيلة الكامل. ومن هنا، تأتى النبرة الغنائية الصوتية المرتفعة نسبيا.

وفى مقابل الغنائية الصوتية الصاخبة، والناتجة عن استدعاء تجربة الذات الفردية أو تجربة الذات الجمعية، هناك غنائية تتولد عن استدعاء تجربة الآخر، والتى يقف منها الشاعر موقف الشاهد/ المنفعل. ففى قصيدة "موت صبى"، يستدعى أحمد عبدالمعطى حجازى تجربة موت الآخر، من خلال غنائية "حزينة"، تفرضها طبيعة البحر، وإيقاع حروف معينة (التاء - والكاف - والحاء) والتى تؤكد على خفوت النغمة الإيقاعية، إضافة إلى طبيعة بحر الرجز التى تحتمل تعدد الطبيعة الإيقاعية للحالات الانفعالية المختلفة:

الموت فى الميدان طنْ

الصمت حط كالكفنْ

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

ولو لبت جناحها على صبى مات فى المدينة

فما بكت عليه عينْ.. (٦٢)

وتلعب القافية - هنا- دوراً رئيسيا لإضفاء مسحة "حزن" على الإيقاع الصوتى، حيث إن قافية النون الساكنة تؤدى إلى نوع من الرتابة الانفعالية، على العكس من قافية حرف القاف - مثلاً - التى تؤدى إلى نوع من الحركة الانفعالية اللاهثة، كما فى قصيدة أمل دنقل.

وبذلك، يتأكد لنا أن الغنائية الصوتية تمثل قيمة مضافة إلى العناصر الغنائية الأخرى، بل إنها قد تطغى على العناصر الدلالية للنص، وتصبح قيمة النص مستمدة - فى بعض الأحيان - من إيقاع الكلمات، التى تتأسس على النسق العروضى، بالإضافة إلى دور القافية فى التأكيد على طبيعة الإيقاع النفسى للتجربة.

جذور الغنائية العربية

ظل الشعر العربى- فيما يتجاوز السبعة عشر قرنًا- مندرجًا تحت توصيف "الشعر الغنائى"، إلا باستثناءات نادرة لم تتجاوز حدود التجريب فى النصف

الثانى من القرن العشرين. فإلى جانب صفة الغنائية الذاتية، والمقصود بها أن يتغنى الشاعر بأفراحه وأتراحه وآماله، فيكون الشعر نتاجاً لانعكاس ما بداخله على القصيدة، كان هناك نوع من الغناء الخارجي، والمقصود به إضفاء تلوينات من الأصوات أثناء عملية الإنشاد، فيكون الإلقاء مصحوباً بإيقاع موسيقى ظاهرى، أشبه بعملية "التلحين" الموسيقى كما نعرفه الآن.

وطبقًا لذلك، فلقد نشأ الشعر العربى نشأة غنائية كغيره من الشعر فى مختلف الثقافات، وكان للغناء الذى صاحبه أثر واسع فى تغيير أوزانه. وكان المهلهل – أقدم شعراء العرب – يغنى قصائده، ويروى ذلك أيضًا عن إمرئ القيس. ويقال إن علقمة بن عبدة الفحل كان ملوك الغساسنة يغنون قصائده. وكذلك قال حسان بن ثابت:

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكان الأعشى – فى أواخر العصر الجاهلى– يتغنى بشعره، وربما سمى "صناجة العرب" لأنه كان يصحب غناءه بتوقيع على الآلة الموسيقية المسماة بالصنج. وكذلك، عرف الرقص مع الشعر والغناء. ويقول إسحق الموصلى:

" وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج. فأما النصب فغناء الركبان والقينات، وهو الذى يستعمل فى المراثى، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار، فيطرب ويستخف الحليم[٦٣].

وطبقًا لتلك البدايات، فإننا نجد أن الشعر الغنائي قد تحول من وسيلة للتغني بمشاعر وانفعالات الشاعر الداخلية، ليصبح هو ذاته مادة للغناء. وبذلك تحولت الغنائية الخارجية لتصبح غاية في ذاتها، لا مجرد وسيلة للتعبير عن مضمون ما. وقد أدت تلك النتيجة الخطيرة إلى أن يظل الشعر العربي مرتبطًا- داخل ذاكرة التلقي- بإيقاعاته الخارجية الصاخبة، والتي ارتبطت بالأوزان والقوافي. حتى أن تعريفات النقاد والبلاغيين القدماء اختلفت في الصياغة وفي التفاصيل الثانوية، لكنها اتفقت جميعها على تثبيت العنصر الصوتي الخارجي، وعدته شرطًا مانعًا لتوافر شعرية النص، بل ومعيارًا لقياس الشعر عليه. وبذلك، فإن التفرقة بين الشعر وما عداه ظلت قائمة على هذا العنصر وحده، والذي لم تستطع الذاكرة العربية أن تتجاوزه كلية حتى الآن، رغم سيادة أنواع شعرية أخرى، تجاوزت هذا العنصر كميا (كما في قصيدة التفعيلة)، أو تجاوزته كيفيا (كما في قصيدة النثر). لذا، فقد ظل تعريف الشعر، أو ما عرف قديمًا بـ "حد الشعر" يتأسس على الطبيعة الصوتية للنسق اللغوي للقصيدة، والذي يتحدد طبقًا للعلاقة الكمية بين الحركات والسكنات.

إشكاليات القصيدة الجاهلية

على أن البدايات الأولى للشعر، فيما أطلق عليه شعر العصر الجاهلي، كانت تطرح العديد من التساؤلات حول مفهوم الغنائية، خاصة من جانب بعض المستشرقين والمستعربين، الذين أثاروا العديد من القضايا التي تستحق المناقشة، للوقوف على الطبيعة الغنائية لهذا الشعر.

لقد شدت أنظار المستشرقين ظاهرة تخضع للتناقض الظاهري، حيث كانوا يتساءلون: كيف يمكن لشعراء مختلفين اختلافا تامًا. يكتبون- كما يتبادر إلى

الذهن- أشياء متشابهة تمامًا، بواسطة سلسلة واحدة بعينها من الصور المجازية والتشبيهات والقوافي... إلخ، ومع ذلك ما تزال أعمالهم تحيا عبر القرون، وينظر إليها على أنها أعمال فنية سامية؟. ثم كان هناك تساؤل آخر لا يقل أهمية: كيف يمكن للذات الشاعرة أن تذوب تمامًا داخل الذات الجمعية (القبلية) ثم تنتج شعراً غنائيا؟. أما التساؤل الآخير فقد طرح كالتالى: كيف يمكن للقصيدة الجاهلية أن تفجر طاقاتها الغنائية، بينما هى محتشدة بالأغراض الشعرية التى يمكن أن تنفى عنها تلك الغنائية؟. وللرد على تلك التساؤلات مضينا فى ثلاثة اتجاهات مختلفة، كان لكل منها الفضل فى الإجابة على أحد هذه التساؤلات.

فى القسم الثالث بعنوان "الشعر الغنائى" من موسوعة "نظرية الأدب"(٦٤)، أشار الناقد الروسى ف.د. سكفوز نيكوف إلى أن العديد من المتخصصين يلتبس عليهم الأمر حول التناقض بين رتابة وفقر وتشابه الملامح الخارجية، وبين الأصالة الفريدة لأساتذة الشعر الغنائى فى فترة ما قبل الإسلام. فأين يكمن التناقض فى هذه الأحكام؟. إنه يرى أن التناقض هنا يكمن فى المضمون والشكل الخاصين بالعمل الغنائى، فهما كقاعدة يمتدان عبر طريق غنائى تاريخى طويل، ويتم ذلك من خلال مواصفات ثابتة، وبالدرجة الأولى من خلال هذا التطابق التقليدى بين المضمون ومجموعة المواضيع الخاصة بالتصوير المباشر، دون الالتفات إلى أن المضمون الغنائى السابق، يصبح - خلال التطور المستمر للشعر - مجموعة مواضيع من نوعها، وحالة وصفية بالنسبة للمضمون الجديد، ولهذا فإن الأخير لا يقتصر عليه.

وهكذا، فإن امرأ القيس أعظم شعراء الشرق العربى ومؤلف أولى القصائد الكلاسيكية (المعلقات)، يبدأ قصيدته (قفانبك..) بتأمل مصحوب بالمرارة عند أطلال مهجورة، يعرج بعد ذلك على وصف الوادى والذئب والحصان والغدير.. إلخ، فإن كون هذه الأوصاف أهدافًا بذاتها، هذه السمة التى كانت تبرز- بدرجة

أكبر على ما يبدو- عند أسلاف امرئ القيس، تجرى المحافظة عليها فى هذه القصيدة. ونتيجة لحالة التشتت التى تميزت بها حياة العرب (البدو فى ذلك العصر)، أصبح كل شاعر من الشعراء القدامى ينظر - مجدداً - إلى الأشياء المألوفة: رمل الصحراء، النجوم، جمال الحصان، ويراقب أيضًا عادات الجمل. كما شرع مجدداً يصف كل هذا، دون أن يلتفت إلى ما أنجزه من سبقه من الشعراء، لأنه ببساطة لم يعرف ذلك فى معظم الحالات. أما بعد تطور الروابط العشائرية والاجتماعية الأخرى فقد أخذ الشاعر يستعير - بوعى - منجز غيره من الشعراء، وهكذا فقد اندمج بالتقاليد.

إشكاليات التشابه

إن المضمون عند امرئ القيس يقتصر - من نواح عديدة - على هذه العمليات الوصفية، غير أنه - هو نفسه - يعد حالة انتقالية من عصر يسبق تاريخ الظاهرة إلى عصر تأريخى بصورة خاصة لهذه الظاهرة، غير أن مثل هذا الاقتصار يصبح مجرد شيء لا معنى له.

أما المعلقة الثانية من حيث الترتيب الزمنى التى نظمها طرفة بن العبد، فتبدأ بوصف آثار الديار المهجورة، ووصف الظباء، والأهم من ذلك بهذا الابتداء المتمثل فى وصف الناقة (أكثر من ثلاثين بيتًا من أصل مائة وأربعة أبيات). ويبدو ذلك واضحًا أيضًا فى المعلقة الخاصة بعبيد بن الأبرص الذى يعتقد بأن إليه يعود الفضل بالبدء فى وصف أطلال المنازل التى غادرتها المحبوبة، ووصف الناقة التى يشبهها الشاعر مرة بالحمار الوحشى وأخرى بالثور، وكذا وصف الحصان الذى يشبهه بالعقاب.

وفى المعلقة التالية والخاصة بالحارث بن حلزة، يصف الشاعر-أول الأمر- آثار الديار المهجورة، ثم يقدم وصفًا للناقة مشبهًا إياها بالنعامة، ليدخل بعد ذلك

إلى الدفاع عن قبيلته، وهو الغرض الأساسى الذى نظمت من أجله القصيدة. أما الشاعر أبو أمامة زياد بن معاوية الذبيانى (النابغة الذبيانى)، فيبدأ معلقته بنفس الوصف التقليدى للأطلال والناقة، ويتمثل تنوع مجموعة مواضيعه فى أنه أدخل بين هاتين العمليتين الوصفيتين عملية وصفية ثالثة خص بها محبوبته.

ويتساءل نيكوف: إن الرتابة التى تطالعنا للنظرة الأولى (فى السرد) تشعرنا بالاختناق، فهل يعقل أن الجدة فى الاكتشاف الفنى، وبالتالى خلود مثل هذه الأعمال الأدبية، راجع إلى أن الناقة تشبه مرة بالحمار الوحشى وأخرى بالنعامة؟. ثم يجيب على هذا التساؤل: كلا بكل تأكيد. إن وصف الناقة المزعومة يتوقف تدريجيا عن كونه مضمونًا وهدفًا بذاته، ليصبح وسيلة لحل مسائل إدراكية أخرى، من خلال كشفه عن الإحساس المتنامى للشخصية، وهكذا. فإذا كان طرفة بن العبد يولى اهتمامه لهذا الوصف، بحيث يشغل ثلث معلقته، فإن شاعراً مثل الحارث بن حلزة ينتهى من هذه العملية بسرعة، فلا يخصص لها أكثر من أربعة عشر بيتاً ليؤدى ما عليه من واجب تجاه الأطلال والناقة والنعامة، لينتقل بعد ذلك مباشرة إلى الجدل الفكرى مع القبيلة المعادية، التى لا علاقة لها بالناقة أبداً.

إن صياغة المضمون تعنى تحوله إلى وسيلة لنقل المضمون الجديد الذى ينمو من الداخل، غير أنه بالنسبة للحارث (كما هو الحال بالنسبة لعدد هائل من أعمال الشعراء الغنائيين فى الشرق) ينمو المضمون الجديد - تقريباً- إلى جانب المضمون القديم المتيبس وبمحاذاته: الأطلال والناقة بذاتها من ناحية، والمشادة الأيديولوجية مع الجيران من ناحية أخرى. وهنا، يبدو أن تحول الغناء لا إلى شكل للتوصيل وحسب، بل وإلى عملية زخرفة، لا ترتبط مباشرة بمهمة تجسيد المضمون الجديد. ويبدو أن كل ذلك يعتبر خاصية جوهرية لتطور التنوع الشرقى بالذات للشعر الغنائى.

إن جـمـيـع المسـاعى المماثلة - من جـانب الشـعـراء اللاحـقـين- من أجل "التلوين" و"التفوق" على الآخرين، فضـلاً عن أن ذلك كان يتم ضمن إطار "الرقعة" المعدة سابقًا، جميع هذه المساعى تفهم على أنها مـجرد بحث عن الأشكال. غير أنه بالنسـبة للشاعر البدوى كان هذا هو المضـمون. وهكذا، فـهذا المضمون وجد نفسه مباشرة وبصورة كاملة فى قلب العنف الأدبى.

إن المثال الذى يقدمه الشعر الغنائى العربى يحتمل أن يقودنا، أوضح مما يفعله أى شعر آخر، إلى الدافع الداخلى الرئيسى الذى بموجبه يتحرك النوع الغنائى فى الشعر، هذا الدافع الذى يحدد مصير الأغراض الغنائية.

إشكالية الخاص والعام

وفى إطار العـلاقـة الإشكاليـة بين الذات الفـردية للشـاعـر الجـاهـلى والذات الجـمـعيـة للقبيلة، فـإن عالم النفس الفرنسى جـاك دوفينيو(٦٥) يحـاول أن يقدم تفسيراً لهذه الظاهرة. فهو يشير إلى أنه - فيما يبدو - أن المجتمعات القبلية تتميز بأن الترابط الاجتماعى بها أقوى من الوعى الفردى، إذ أن كل ما يعنيها - هو ضمـان بقاء المجموعة، وتوفير الطعام لها، وتأمينها ضد الأعداء. ولا يعطى رباط الدم أهمية كبيرة "للأنا"، بقدر ما يركز كل التركيز على قوة المحارب البدنية وخصوبة المرأة، إنها "فلسفة العضـلات والبطون". وبالتـالى، فإن مـا يدفع هذه القبائل الجائلة نحو أماكن لا حدود لها هو مـجرد بئر مـاء. ومن هنا، فإن الذات الفردية للشـاعـر لا يمكن أن تمارس وعيـها الذاتى من خلال انفصـالها المطلق (الذى هو أساس الغنائية)، عن طغيان الذات الجمعية للقبيلة (التى هى أسـاس الوجود).

إن النتيجة السابقة يمكن أن تتجلى بشكل أوضح فى العلاقة بين الرجل والمرأة فى المجتمعات البدوية، حيث إن الرجل يتزوج طبقًا لمقتضيات الروابط العائلية، أى أنه يتزوج بـ"عين القبيلة"، لكنه حين يحب فإنه يحب بعينه هو. لذلك، فإن الحب سوف يسبب اضطرابات فى قوانين المجموعة. ونظرًا لأن الحب لا يمكن أن يتم داخل قبيلة الشاعر، بسبب الضوابط الاجتماعية الصارمة، فإنه عادة ما يرتبط بعلاقة الحب بامرأة من خارج القبيلة. ولأن الارتباط بتلك الحبيبة يكاد يكون مستحيلاً بسبب الضوابط الاجتماعية للقبيلة الثانية، فإن الوقوف على الطلل إنما يأتى- فيما نظن- كتعبير عن استحالة العلاقة الثنائية مع الحبيبة. فالطلل هنا هو حالة نفسية، أكثر منه حالة مكانية. لذلك، فإن الشاعر حين يتحدث عن "الطلل" وعن "رسم دارس"، فإنه يتحدث عن حبيبة لا يستطيع الوصول إليها، وهذا ما يفسر لنا لماذا لا يتم التشبيب بنساء القبيلة، وارتباط هذه الظاهرة بنساء القبائل الأخرى.

وفى هذا الإطار، يمكن أن نستدعى علاقة شاعر بإحدى نساء قبيلته، وهى علاقة المجنون بمحبوبته ليلى. فهو لم يكن ليستطيع التشبيب بها، باعتبار ذلك خروجاً على الضوابط الاجتماعية الصارمة للقبيلة، إلا إذا فقد أداة الإدراك لهذه الضوابط، ألا وهى: العقل. فلكى يشبب شاعر بإحدى نساء قبيلته، فإن عليه أن يصبح مجنونًا أولاً، باعتبار أنه ليس على المجنون حرج.

ويتساءل جاك دوفينيو: عندما رأى المجنون ليلى، هل خضع لعبادة وتبجيل الصورة؟. إنه صراع الكلمة والرؤية، وصورة أصبحت مرغوبة لأنها أصبحت "محظورة". وهنا، تحدث القطيعة مع المجموعة، فحين رآها أثارت فى نفسه تلك الرغبة التى تدينها قوانين النظام العائلى. إن المجنون بحكم عقليته الصحراوية. لم يفتتن بها، فهذه فكرة حديثة، وإنما هوسته الرؤية، وسحرته، وحركت كيانه، ونزعته من معايير الحياة البدوية. ونحن نختلف مع دوفينيو فى أسباب الهوس،

ونردها إلى ما سبق أن ذكرناه بأن جنونه جاء كنتيجة لصراع الوعى الفردى والوعى الجمعى، الذى تعبر عنه العلاقة المحرمة بين العاطفة والتقاليد.

إن هذا النوع من العشق، كما يشير دوفينيو، ليس عاطفة فردية، لكنه عاطفة جمعية نحو مالا اسم له، ولا يمكن تسميته.. هذا الذى يتعارض والعاطفة التى تتولد من معارضته للقوانين التى تحكم العلاقات الجنسية وتكاثر النوع، ليس رغبة فى المخالفة، وإنما لأن الرؤية وصورة الآخر- سواء أكان رجلاً أم امرأة - تصبح محلا للرغبة ولهستيريا "جنون الحب". ويقابل الاندفاع صوب شخص مختلف لا يكون مجرد هدف للإخصاب، سخط وعدم قدرة على تخطى الحدود. إن أنشودة الحب، وهى فكرة حديثة، هى صدى لأنشودة الصحراء.

ويمضى دوفينيو فى تحليله السيكولوجى لأنشودة الصحراء تلك، فيرى أن عاطفة البدوى للخلود لا تلغى عاطفته الذاتية، التى تقف عند حد القواعد والرغبة. فحينما توجد العاطفة، توجه العين رسالة عند رؤية الآخر محل الرغبة. إنه انجذاب متبادل، لن يحدث إذا تمسك الطرفان بعدم الإقدام على أية خطوة، نتيجة للقوانين التى تصنع من الأجساد مجرد أدوات للتكاثر أو للحرب. ويفوق النظر السمع مكراً، فالسمع يحمل كلمات غير مرئية، أما النظرة فتحتوى الأعضاء، والشعر، والجسد، وتنبهر بالشكل الذى تراه، وهذا ما يسمى بالحب من أول نظرة، الذى كان يميز العاطفة البدوية.

لقد حدثنا الشعر عن هذه اللحظة، إنها شهادة تنقلها لنا القوافى والإيقاعات المغناة، والمصحوبة بأصوات تأتى من ذاكرة هؤلاء الشعراء المجذوبين. فما هو سبب إعجابنا بها؟ هل هى مجرد شهادة "ساذجة" بالمعنى الذى تحدث عنه شيللر بشأن هذه الأحلام التى يعيد الشعراء، فى عصور لاحقة، تصويرها لجماهير مختلفة؟. إن الطفولة دائماً تضيع، والحنين ينقل لنا سراب عالم كل شىء فيه ممكن، فهى تتعالى - بصورة طبيعية - بالحدود التى ترتطم بها العواطف.

إن الشعر يضع بيننا وبين الحدث الذى يصوره مسافة، كما تساعد الكلمات ذات الإيقاع على تهويل ما نحكيه، كما هو الحال فى كافة الحكايات السردية. هكذا حال عملية الإبداع القائمة على الخيال، حينما تتحول إلى نص فإن حجمها- بالضرورة - يزيد. وربما كان ذلك التأويل هو الذى يفسر لنا الطول النسبى لشعر المعلقات، التى لم تكن تعبيراً عن حالة غنائية فردية، بقدر ما كانت محاولة لخلق أسطورة جماعية من خلال غنائية الذات، التى يستحيل ظهورها- فى النظام القبلى- إلا من خلال المنظور الجمعى. وهنا، يكمن هذا التراسل بين ذات الشاعر والقبيلة، والدمج ما بين الوعى الفردى والوعى الجمعى، والذى كان على الشاعر أن يدفع ثمناً باهظاً لكى يفض الاشتباك بين الوعيين، ألا وهو "الجنون".

الغنائية والأغراض

أما عن إشكالية كيف يمكن للقصيدة أن تفجر غنائيتها، رغم احتشادها بالأغراض، التى كان لها دور اجتماعى أكثر منه دوراً شعريا؟، فإن "موسوعة الشعر العربى"(٦٦). تقدم تفسيراً لهذا التناقض. فلقد كان الشعر الجاهلى هو النشاط التعبيرى شبه الوحيد تقريباً، الذى مارسته الثقافة العربية الجاهلية وإذا كان ثمة من حاجة إلى كشف هذه الثقافة، فلا بد من كشف الشعر أولاً. إن جدل التعبير حول الموضوعات المحدودة فى القصيدة الجاهلية، فضلاً عن أنه كان له تبريره الواضح، وهو ضيق الحياة الخارجية وفقرها النسبى، إلا أن الحاجة إلى الخروج من هذا الضيق هو الذى ولد - ولا شك - ضرورة خلق عالم فوق هذا العالم، هو ميثولوجيا الشعر.

وفى المقابل، فإن الموسيقا الكلية الكامنة فى القصيدة الجاهلية ليست موسيقا رتيبة، بل هى موسيقا أجواء متغيرة، إنها هالات الأصداء الروحية

والفكرية التى تخلقها من حولها صور الأوصاف التى قد تتكرر للموضوعات المحدودة المعروفة، ولكن مرة يأتيها الشاعر غاضبًا، ومرة محزونًا كئيبًا، وأخرى مهرولاً مستجيراً، ومرة غامض الرؤية والتعبير، فإذا بكلمات وأوصاف معينة للناقة والطلل والطريق والمفازة والأنواء والخيل، تنتقيها الحالة الذاتية للشاعر.. وهكذا كانت الملاحم الكبيرة.

ولقد كان على الشاعر الجاهلى أن يشتق جميع انفعالاته من توتر أساسى خلاق، هو الحماسة: الحماسة للفخر، الحماسة للشجاعة والكرم والأصالة، للهو والتمتع ومعاقرة الجنس والخمر. ففى تلك الحماسة تأكيد لا شعورى أولى ضد الدهر، ضد الصحراء، ضد الجدب والمرض والجوع، وضد الذل الروحى. ونتيجة لتلك الحماسة الجارفة، فإن الشعر الجاهلى هو - فى الحقيقة - شعر العواطف الكبيرة، ففن الفخر هو عاطفة حدية فى الزهو والخيلاء وتأكيد إيجابية الذات، وفن الغزل هو مجد الحس والصبابة، وبناء العلاقة الفردية داخل سلطة الذات الجمعية. كذلك، فإن الرثاء هو التعبير عن أعنف مشاعر الالتياع أمام الفقدان والضياع، فهو الرعب المطلق بالأسى على زوال الآخر، بينما هو الرعب من زوال محتوم وقادم للذات. فتلك الفنون التى دارت حولها القصيدة الجاهلية، إنما هى- فى حقيقتها- لهجات وجدانية مختلفة للحن واحد، هو حماسة الشاعر العربى القديم أمام المعاناة. وبذلك، فإن الأغراض الشعرية حين تصطبغ- فى مجملها- بالحماسة، فإنما تمتزج بذات الشاعر، وبالتالى فإنها تأتى للتأكيد على غنائية القصيدة الجاهلية، لا لنفيها.

إن نزعة تثبيت الصورة المطلقة عن الذات، فردية كانت أم اجتماعية، قد جعلت من الشاعر مغنياً ينشد لحن العظمة، سواء فى: التضحية، أو الانتصار فى الحرب، سواء فى مدح الملك أو الأمير، فى امتداح القبيلة أو نسبها، وامتداح الميت المرثى. فهنالك عملية تمجيد دائمة تحول من موضوع إلى آخر. وليس هذا

التمجيد سوى الوجه الثانى (الإيجابى) لمعاناة الشاعر العربى القديم، وهى الحماسة: حماسة الحياة فى وجه يقين مرعب شامل بالعدم.

وحين يتعلق الأمر بالظاهرة الأوضح فى الشعر الجاهلى، وهى ظاهرة الوقوف على الطلل، فلقد كان هذا الوقوف مدخلاً شعوريا كيانيا للقصيد الجاهلى، وهو يلخص فى حقيقته أفجع ما فى تجربة الغربة الدائمة للعربى، فى المكان اللامتناهى. وانطلاقًا من هذا المدخل، يسير الشاعر مع تسلسل التذكر والتعاطف مع الماضى، فيحاول أن يعيد بناء النظر إلى الماضى، لكى يحييه أمام وجدانه، من أشباح الطلل والربع الدارس. فإذا بلحظة جديدة فى القصيدة تظهر منطقيا، وقد اصطلح على تسميتها بالغزل. وفى هذه اللحظة تحديداً كانت الذات الفردية تنفصل عن إطارها القبلى، وهنا كانت تبرز عنايتها.

وفى إطار العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، فلقد كان الشاعر يطمس فرديته الخاصة ليبرز الذاتية العامة، وكانت هذه الذاتية تنوب عن الموضوعية المادية بالموضوعية الإنسانية. فهو لم يكن ليهتم بأن يؤكد شخصيته كجوهر متعالٍ متفرد، ولكنه كان يتحدث باسم الإنسان فى مجتمعه، باسم ذاته كما هو مدرك من خلال مثل اللغة والتربية والسلوك الجمعى.

وطبقًا للتفسير السابق، فإننا نجد أن الأغراض لم تكن لتسكت الصوت الغنائى للشاعر، لكنها- وعن طريق الحماسة- كانت تشحذه، فيصبح أكثر عمقًا فى التعبير عن ذاته فى المواقف المختلفة، باعتبار أن الأغراض الشعرية ما هى إلا مجموعة من المواقف المتغيرة، التى تطرأ على منظور الشاعر، وتحدد بالتالى طبيعة نظرته إلى العالم. كما أن اندراج الذات الفردية داخل مجال الذات القبلية كان تعبيراً عن غنائية جمعية، تتميز بها المجتمعات البدوية، حيث التراسل دائب بين الفرد والمجموع، وحيث الوعى يتشكل نتيجة الجدل مع التقاليد. أما الومضة الغنائية الخالصة، فإنها كانت تبزغ فى لحظة خاطفة حين تنفصل ذات الشاعر

عن الذات الجمعية، لأنه فى هذه الحالة يرى العالم- من خلال الحبيبة - بعينه هو، لا من خلال منظومة القيم القبلية.

ملحمية الشعر الغنائى العربى

على أن هناك ملاحظة أساسية عن الشعر العربى (الجاهلى)، والذى وصف بأنه شعر غنائى، حيث لم يقترب خطوة من الشعر الملحمى أو الشعر الدرامى. ربما كان هذا التصور صحيحاً، لكنه ليس صحيحاً على إطلاقه. فلقد كان الشعر الجاهلى، خاصة القصائد الطوال منه، محاولة أولية - لم تكتمل - لصياغة الملحمة، وإن ظل الطابع الغنائى غالبًا عليه. ومن هنا، ظل التقسيم الأرسطى للشعر إلى: ملحمى، وتمثيلى وغنائى لا ينطبق على الشعر العربى، ودليل أصحاب هذا الرأى- وهو قريب من الصواب - أن هذا الشعر لم يتجه نحو التمثيل أو الملاحم، وأكثره من النوع الذى يسميه الفرنجة "شعراً غنائيا". ولذلك، تم تقسيم الشعر العربى إلى أغراض تتسم جميعها بعلو النبرة الغنائية، من: فخر، وحماسة، ورثاء، وهجاء، وغزل.. إلخ.

وهكذا، ظل الشعر العربى (الرسمى)، أى المكتوب بالفصحى، يصنف - بامتداد تاريخه الطويل- داخل خانة الشعر الغنائى، ولم يرد من الشعر الجاهلى ملاحم إلا قصص قصيرة بدائية، كالقصة التى وردت فى شعر عمرو بن كلثوم:

أبا هند فلا تعجـل علينـا وانظـــرنا نخبـــرك اليقينـــا

وقصة الحارث بن حلزة:

أيهـا الشـانى المبـــلغ عنـا عند عمرو، وهل لذاك لقاء؟..

وقصة الأعشى فى حادثة السموأل:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام بـه   فى جحفل كهزيع الليل جرار.[٦٧]

فالشعـر الرسـمى - فى مجمله - لم يتجـاوز صفـة الغنائيـة، إلا فيمـا نـدر، أما الاستثناء الحقيقى فى هذا الصدد، فقد تمثل فى "الشعر الشعبى"، الذى انطبقت عليه صفتان من التقسيم الأرسطى، إذ أنه إلى جانب الغنائية التى يمثلها انحياز الشاعر الشعبى فى بعض الجوانب، فقد تميز بتنبيه الحس الملحمى والتاريخى، الذى يتأثر بالبطولة ويهتز وجدانيا لها. ومن هنا، خلقت الجماهير- فى شعرها غير الرسمى- ملاحمها العظيمة: عنترة بن شداد، والسيرة الهلالية، وسيرة الظاهرة بيبرس، والزير سالم، والأميرة ذات الهمة، وعلى الزيبق.. وغيرها.

على أننا إذا أمعنا النظر فى تلك الملاحم الشعبية، التى كانت إضافة نوعية إلى الشعر الرسمى، لاكتشفنا أن بعض هذه الملاحم قد تأسست على بعض القصص التى تناولها الشعر الجاهلى بتراثه الغنائى، مثل: ملحمة عنترة بن شداد، وملحمة المهلهل (الزير سالم). وبالتالى، فإن المضمون الذى طرحته القصيدة الغنائية العربية كان من الممكن تطويره، من خلال تأسيس الشكل الملحمى الذى يحتويه. لكن يبدو أن عدم وجود الشاعر الشعبى، أو الشاعر الجوال، كان له أثره السلبى الحاسم على هذا التوجه، الذى وأد بذرة الملحمية، لتظل السمة الغنائية بمثابة العنصر المهيمن داخل ذاكرة الإنشاد.

وإذا كانت الملحمة الشعبية، فى حالتى عنترة بن شداد والزير سالم، قد تأسست على سيرتى الحياة وبالاستناد إلى البطولات الواردة فى أشعارهما، فإن هذا يعنى أن هناك قابلية فى الشعر الجاهلى- بشكل عام - لبناء فن ملحمى،

وأن ما كان ينقص هذا الشعر لتحقيق ذلك ليس المادة المضمونية، بل التوفر على طبيعة الشكل الملحمى. إن هذه الطبيعة تنتج عن وجود عنصرين أساسيين فى هذا النوع من الشعر، يتمثلان في:

أولاً: الانفصال عن الذات (أى ضرورة وجود راوٍ خارجى)، وهو ما لم يتوافر فى الشعر الجاهلى بأكمله

ثانيًا: افتقاد الخيال الميثولوجى (والذى يختلف عن الخيال الغنائى)

إن افتقاد الشعر الجاهلى للعنصر الثانى على وجه التحديد، وهو المتعلق بالخيال الميثولوجى، لم يكن يخص العقلية الصحراوية، بقدر ما كان يرتبط بالشعر وحده. إن ميثولوجيا الصحراء - بشكل عام - تتميز بالحدة والرهافة، إذ أن الخيال الميثولوجى لا ينشط إلا بمواجهة "المجهول"، وأى مجهول يمكنه أن يتجاوز وحشة المفازات المهلكة؟. على أن عقلية الصحراء التى صنعت العديد من العناصر الميثولوجية، لم تستطع أن تنتقل بتلك العناصر إلى الشعر، فيما عدا شذرات قليلة ترددت فى قصائد الشعراء الصعاليك، كما فى لامية تأبط شرا، التى كتبها ليفخر بنفسه فيها، إذ يصف لقاءه بأخطر الكائنات التى ارتبطت بها الذاكرة الصحراوية، ونقصد بها "الغول"، وكيفية تغلبه عليها، ووصفه الدقيق لها .

وعلى ذلك، فإنه يمكننا أن نقرر أن الشعر الجاهلى وإن كان قد غلبت عليه السمة الغنائية، إلا أنه كان يمتلك "إمكانية" تحول موضوعاته ومضامينه إلى صيغة ملحمية. ويمكن رد تلك الإمكانية إلى توافر العديد من العناصر الملحمية فى الثقافة الجاهلية، والتى تصيبنا بالدهشة لعدم تحولها إلى صيغة ملحمية. وتتمثل تلك العناصر فى وجود:

البطل الفرد

الحس الأسطورى والخرافى

التعدد الأسطورى

الملاحم الواقعية (أيام العرب)

إن البطل الفرد الذى هو أساس الصيغة الملحمية، يتوافر- كميا ونوعيا- بكثافة غير مسبوقة فى الثقافة الجاهلية، بدرجة تتجاوز الحصر. فهناك العديد من الأبطال والفرسان الذين يصلح أى منهم لتأسيس ملحمة من حوله، كما حدث فى الفن الشعبى، مثل: المهلهل بن ربيعة (الزير سالم)، عنترة بن شداد، عمرو بن كلثوم، عمرو بن مكدم (حامى الظعن)، عمرو بن معد يكرب...، إضافة إلي الأبطال الصعاليك: عروة بن الورد، الشنفرى، تأبط شرا. إن شرط وجود البطل لقيام الملحمة، يمكن أن نعده شرطًا مانعًا، بمعنى أن عدم تحققه - حتى لو توافرت العناصر الأخرى- ينفى إمكانية إبداع ملحمة. فإذا كان هذا الشرط المانع قد تحقق، وبهذا القدر من السخاء، فمن الطبيعى أن تعترينا الدهشة لعدم تحقق الملحمة، رغم توافر عناصر أخرى مؤثرة فى هذا الصدد.

ونأتى إلى العنصر الثانى من العناصر الملحمية، وهو توافر الحس الأسطورى والخرافى، وهذا الشرط متحقق- بالضرورة- فى البيئة الصحراوية، المليئة بالأخطار، وبالتالى بالمخاطر. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الطبيعة الصحراوية تؤكد على ضرورة الترحال الدائم، أى المواجهة الدائبة بين الإنسان والطبيعة، لأدركنا أن "عقلية الارتحال" هى عقلية ميثولوجية بطبيعتها، وبالتالى فإنها قادرة على إبداع ملاحمها الخاصة بها.

أما العنصر الثالث فى تأسيس الملحمة فيتمثل فى التعدد الأسطورى، بمعنى أن تمتلك ثقافة ما قدرًا من الأساطير، التى يمكن أن تشكل خلفية للعمل الملحمى.

ومن المؤكد أنه كانت هناك العديد من الأساطير التى تزخر بها الجزيرة العربية فى العصر الجاهلى، بدءًا من تشكل الآلهة (اللات - العزى- هبل - إساف - نائلة..)، مرورًا بالبقايا الميثولوجية التى أدى ظهور الإسلام إلى طمسها. ونحن نتصور أن الديانة الجديدة أثرت بالسلب على الثقافة السابقة، خاصة وأنها كانت ثقافة شفاهية، لم يتم تدوينها وبالتالى حفظها من الضياع. لكن نظرة واحدة على كتاب وحيد تسلل إلينا من ثقافة الماضى البعيد، مثل كتاب (التيجان: فى ملوك حمير) لوهب بن منبه، تدلنا على مدى الثراء الأسطورى الذى تمتعت به الذاكرة العربية فى مراحلها الأولى. بل نحن لا نغالى إذا ادعينا أن أسطورة السميذع لا تقل روعة عن أسطورة أو ديسيوس، إن لم تفقها جمالاً وإثارة.

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير وهو الخاص بالإطار، الذى كان من الممكن أن يتشكل الوعى الملحمى من خلاله ونعنى به الملاحم الواقعية التى تمتلك القدرة على إعادة إنتاجها ميثولوجيًا، فلقد توفر هذا العنصر - وبقوة - من خلال ما أطلق عليه الإخباريون "أيام العرب". إن هذه الأيام، والتى قيل إنها تبلغ أربعة وعشرين يومًا، هى صيغ ملحمية واقعية، كان من الممكن أن يتشكل من خلالها أكثر من "إلياذة" عربية، كما ألهمت حرب طروادة هوميروس. ومن الملاحم العظيمة فى هذا الصدد على سبيل المثال: يوم ذى قار، ويوم صوءر، ويوم المجيمر، ويوم المليحة.. إلخ.

وإذا كان الترحال والمغامرة من سمات البطل الملحمى، كما ورد بالأودسا، أليست رحلات السندباد التى ورد ذكرها فى "ألف ليلة"، هى نواة ملحمة شعرية عربية عظيمة. لقد اطلع العرب على كتب الأساطير فى البلدان التى تم فتحها، خاصة فى فارس والهند، وتأثروا بملحمة "الشاهنامة" للفيروز آبادى، كما تأثروا بقصص الحيوان كما فى "كليلة ودمنة"، ورغم ذلك لم يبدعوا ملاحمهم الخاصة، بل أعادوا إنتاج ملاحم الثقافات الأخرى، ليضفوا عليها طابعًا عربيا، وكان ذلك فى قالب نثرى، دون أن يتجاوزوه إلى الصياغة الشعرية!!

ونظرة واحدة إلى كتاب آخر فى مراحل متأخرة من التطور العربى، مثل كتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لإبن عرب شاه، كفيلة بأن تمدنا بمدى ما توصلت إليه الذاكرة العربية من توهج ميثولوجى، كان فى حاجة إلى قوة دافعة، افتقدها المشروع الملحمى الشعرى.

ربما كانت أسباب القصور الملحمى فى الثقافة العربية فى حاجة إلى إعادة تفسيرها وتحليلها، من وجهات نظر مختلفة: أنثروبولوجية، وفلكلورية، وميثولوجية، بل ودينية. إلا أننا- رغم ذلك- ما نزال مقتنعين بأن الشعر العربى كان يمتلك إمكانية تحول موضوعاته ومضامينه إلى صيغة ملحمية، رغم أن ذلك الطموح لم يتجاوز الإمكانية النظرية باتجاه التحقق العملى. أى أن الإمكانية كانت قائمة داخل الذاكرة العربية بـ "القوة"، دون أن تصبح قائمة بـ "الفعل.

الهوامش

(١) تاريخ النقد الأدبى- ويليك - جـ٢ - ص ٩ .

(٢) نفسه - ص ٢٧٢ .

(٣) نفسه - ص ٤١٥ .

(٤) نفسه - ص ٣٢٣ .

(٥) نفسه - ص ٤٦٣ .

(٦) معجم المصطلحات الأدبية- مادة "ذاتية" - ص ١١٩ .

(٧) المعجم الفلسفى- المجمع - ص ٨٧ .

(٨) المعجم الفلسفى المختصر - ص ٢٣٠ .

(٩) الشعر والتأمل - ص ١٠٥ .

(١٠) حياتى فى الشعر- ص ٥١ .

(١١) المعجم الفلسفى - مجمع اللغة العربية - ص ١٩٧ .

(١٢) حياتى فى الشعر - ص ٥٣ .

(١٣) موسوعة المصطلح النقدى - ص ٢٣٥ .

(١٤) نفسه - ص ٥٤ .

(١٥) ضرورة الفن - ص ٥٩ .

(١٦) أنظر معجم مصطلحات النقد الأدبى - ص ٢٣٢ .

(١٧) موسوعة المصطلح النقدى - ص ٢٣٩ .

(١٨) حياتى فى الشعر- ص ١٢ .

(١٩) الشعر والتجربة- ص ١١ .

(٢٠) الإبداع العام والخاص - ص ١٠٧ .

(٢١) موسوعة نظرية الأدب - القسم الثالث- الشعر الغنائى- ص ٦ .

(٢٢) قصة الأدب فى العالم -جـ١- ص ١٦١ .

(٢٣) نفسه - ص ٢٩٠ .

(٢٤) نفسه - ص ٢٩٣ .

(٢٥) موسوعة نظرية الأدب - ص ٩١ .

(٢٦) معجم المصطلحات الأدبية- مادة "غنائى" - ص ١٧٥ .

(٢٧) حياتى فى الشعر- صلاح عبدالصبور - الأعمال الكاملة - ص ٣٠ .

(٢٨) موسوعة المصطلح النقدى - جـ١ - ص ٢٣٧ .

(٢٩) نفسه - ص ٢٣٨ .

(٣٠) نفسه - ص ٢٥٦ .

(٣١) موسوعة نظرية الأدب - ص ١١٣ .

(٣٢) نفسه - ص ٢٤ .

(٣٣) نفسه - ص ١٣ .

(٣٤) نفسه - ص ٦ .

(٣٥) نفسه - ص ١٨ .

(٣٦) نفسه - ص ٢٧ .

(٣٧) نفسه - ص ٥٤ .

(٣٨) نفسه.

(٣٩) أحمد عبدالمعطى حجازى - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ١٨ .

(٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة - صلاح عبدالصبور- ص ١٨٨ .

(٤١) الأعمال الكاملة - حياتى فى الشعر- ص ١١٧ .

(٤٢) عفيفى مطر - الأعمال الشعرية الكاملة -جـ٢ - ص ٢٦٨ .

(٤٣) ديوان " هى أغنية" - محمود درويش - ص ٧٩ .

(٤٤) مجلة شعر - ع٣ - ص ١١١ .

(٤٥) ديوان "معلقة بشص" - محمد فريد أبو سعدة - ص ٣٧ - ١٩٩٨ .

(٤٦) معجم المصطلحات الأدبية - ص ٢٣٨ .

(٤٧) تيار الوعى فى الرواية الحديثة -ص ٢٢ .

(٤٨) عن بناء القصيدة الحديثة - ص ٢٢٣ .

(٤٩) محمد عفيفى مطر - الأعمال الكاملة - جـ٢ - ص ٢٩٣ .

(٥٠) أمل دنقل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ١٣٦ .

(٥١) للمزيد من المعلومات عن "الشاعر النبى": أنظر كتاب د. جابر عصفور "استدعاء الماضى"، وكتاب مصطفى سويف "الأسس النفسية للإبداع فى الشعر"، وكتاب عبدالعزيز موافى "قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية".

(٥٢) معجم المصطلحات الأدبية - مادة "إلهام" - ص ٤٣ .

(٥٣) أمل دنقل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ١٢١ .

(٥٤) الشعر العربى الحديث - موريه - ص ١٤٤ وما بعدها.

(٥٥) نفسه - ص ١٥١ .

(٥٦) ديوان "جدارية" - محمود درويش - ص ١١ .

(٥٧) ديوان "كتاب القصائد الخمس" - أدونيس- ص ١٦٢ .

(٥٨) ديوان "الغزالة والنار" - محمد فريد أبو سعدة - ص ١٤ .

(٥٩) أنظر كتاب "أحلى ٢٠ قصيدة حب" - فاروق شوشة - ط ٢ .

(٦٠) أمل دنقل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ٧٢ .

(٦١) صلاح عبدالصبور - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ١٩٢ .

(٦٢) أحمد عبدالمعطى حجازى - الأعمال الشعرية الكاملة - ص ٥١ .

(٦٣) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر - ص ٣٢٦ .

(٦٤) أنظر موسوعة "نظرية الأدب - القسم الثالث".

(٦٥) أنظر كتاب "نظرية فى الانفعالات".

(٦٦) أنظر "موسوعة الشعر العربى" - مقدمة ط١ .

(٦٧) تاريخ الأدب فى العالم - جـ١ - ص ٣٦٧ .

الفصل الثالث

نظرية الشعر اللاشخصي

بدأ العصر الحديث بنهاية العصر الإقطاعي، وكان ذلك إيذانًا بأفول الاتجاهات الكلاسيكية في الفن. وقد نتج عن اندلاع الثورة الصناعية ظهور الطبقة البرجوازية، التي صاحبها ظهور قيم جديدة على مختلف المستويات: اجتماعية، وفكرية، وفنية... إلخ. على أن أهم المستجدات على الساحة الأدبية كان ظهور الاتجاه الرومانسي في الكتابة، والذي أكد على مركزية الذات الفردية، وأعلى من شأن الانفعال العاطفي الذاتي.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن كل من ينظر إلى تطور الفكر والحضارة في المائتي عام الأخيرة، لا بد أن يلحظ مدى التغير وعمق الاكتشافات التي تمت في هذين المجالين في وقت واحد: في مجال المجتمع والطبيعة، وفي مجال النفس والواقع الداخلي.

وطبيعي أن هذا التطور في اكتشاف العالم الباطن قد سار في تيارات معقدة، وأنه كان يختلف في أوروبا وأمريكا من حيث العصر والمزاج والحركة الأدبية التي يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك. ولكن هذا التطور أو هذه الثورة كانت تسير في حلقات متتابعة، تنبع إحداها من الأخرى. فالرومانسية كانت كامنة في الكلاسيكية التي أرادت أن تبعث القديم وتطوره، والرمزية هي ذروة النضوج التي وصلت إليها الرومانتيكية المزدهرة في إنجلترا وفرنسا وألمانيا، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها[١].

ولقد طرأت تغيرات شاسعة على القصيدة الحديثة منذ ذلك الحين، إذ أنها حين تلمس الواقع أو جوانب منه في البشر أو في الأشياء، لم تكن تتناوله وصفيا، أو تقف منه موقفها من شيء مألوف في الرؤية أو الشعور، بل تنقله إلى صعيد المذهل غير المألوف[٢]. لقد كان المفهوم الذي حددته الرومانتيكية للشعر هو أنه لغة الوجدان، والتعبير عن الذات الفردية. وكلمة الوجدان هنا تعني الرجوع إلى المألوف، والسكون إلى وطن النفس الذي يشترك فيه أكثر الناس انفراداً مع كل من يشعر ويحس. ولكن القصيدة الرمزية الجديدة، والتي جاءت تالية في الظهور للنموذج الرومانسي، كانت تحس بالغربة أعمق إحساس، وتنفر من اللجوء إلى هذا الوطن الساكن المطمئن. إنها تبتعد عن "الإنسانية" أو " البشرية"، بمعناهما المصطلح عليه، وتصرف النظر عن التجربة والعاطفة، بل تذهب في أحيان كثيرة – إلى البعد عن ذات الشاعر نفسه. لم يعد هذا الشاعر يشارك في قصيدته مشاركة الذات الفردية أو الشخصية بل مشاركة عقل مبدع، وصانع لغة، وفنان يجرب خياله المتسلط أو نظرته غير الواقعية على مادة فقيرة من المعنى، عرضت له كيفما اتفق[٣].

على أنه من المهم الإشارة إلى أن الواقع الخارجي كان مرجعًا أساسيا فى تشكيل طبيعة القصيدة الحديثة، بحيث يمكن أن نرد إليه كلا الموقفين: الرومانسى والرمزى، باعتبار أن موقف أى منهما كان بمثابة رد الفعل على تحولات الواقع السريعة واللاهثة، والتى كانت تؤثر بالسلب فى اتجاهين أساسيين: القيم الأخلاقية من ناحية، والقيم الجمالية من ناحية أخرى. لقد التجأ الشاعر- فى المقابل - بإزاء تحطيم القيم الأخلاقية، إلى الاحتماء بالمثاليات الأفلاطونية، والتى تنفر من الواقع المادى القائم بالالتجاء إلى واقع مثالى بديل. ونظراً لأن هذا الواقع البديل لم يكن من الممكن أن يتأسس إلا عبر الخيال، فقد تحولت المخيلة - خاصة فى الاتجاهات الرومانسية - لكى تصبح وطنًا آمنًا للشاعر. وفيما يتعلق بتدنى القيم الجمالية، وتحول الفن إلى "سلعة" تخضع لآليات السوق، وتتأثر بقوانين العرض والطلب، فإن الصرخة التى أطلقها بودلير برفعه لشعار "الفن للفن"، كانت دعوة للارتفاع بالفن فوق مستوى القيم المادية الطاغية، والتى يؤسسها قانون الربح وشرعة المنفعة.

وعلى ذلك، فإن الاتجاهات الشعرية التى دهمها قطار التحولات المفاجئة والمباغتة بعد تشكل العصر الحداثى، كانت تحتمى بالفن من الواقع. وقد اتخذت الحماية - فى كل اتجاه على حدة - رؤية خاصة للعالم، إذ تحولت إلى نوع من رفض الواقع فى حالة الاتجاه الرومانسى، ونوع من تجاهل الواقع فى حالة الاتجاه الرمزى.

ومن الطبيعى أن التحول فى نظرة الشاعر إلى العالم، سيؤدى- بالضرورة - إلى إعادة إنتاج العلاقة بين المثلث الإبداعى: الذات - القصيدة - العالم، حيث إن أى حراك يطرأ على أحد الأضلاع، سوف يؤثر بالتالى على الضلعين الآخرين. فإذا كانت القصيدة هى نتاج العلاقة بين الذات والعالم، فإن رفض العالم سيؤدى إلى التفاف الذات من حوله، بينما تجاهله سيؤدى إلى محاولة

نفيه. ولكى يتم للشاعر ذلك سوف يكون مضطرا إلى نفى الذات بدورها. فإذا كان العالم ماديا، وبالتالى مجسداً، فإن التجريد - فى القصيدة - سيكون أفضل الطرق لنفيه، وطالما انتفى العالم، فإن المشاعر والانفعالات التى تنتاب الذات نتيجة لوجودها فى هذا العالم سوف تنتفى. وفى هذه الحالة، سوف يتحول الشعر إلى أثر غير شخصى، نتيجة لغياب العنصر البشرى منه: الذات والآخر، وانتفاء الجانب الواقعى منه: الذات والموضوع. وبذلك فإن نفى الذات والعالم معاً لم يكن يمثل رؤية فلسفية إرادية، ولكنه كان يمثل الأفق النهائى للتمرد على العالم، حيث جاء كنتيجة منطقية، أكثر منها رؤية نظرية مسبقة.

الرمزيون والقصيدة اللاشخصية

فى هذا المناخ الذى كانت تهيمن عليه تلك التغيرات الكيفية المتلاحقة، كان ديدرو يؤسس لظهور ثورة أدبية، خاصة فى مجال الشعر. وكانت ملامح هذه الثورة تتمثل فى أنه كان يقدم سحر اللغة على مضمونها، وحركة الصورة على معناها. وبينما كان عصر التنوير يشرف على نهايته كان ديدرو يكتشف ما أنكره أقطاب هذا العصر وتجاهلوه. فالأدب عنده سر، نسيج هيروغليفى حديث ملئ بالرموز والألغاز، يتألف من طاقات نغمية أفعل فى تأثيرها من الفكرة. بل إنه ليسير إلى أبعد مدى ممكن فى التحرر من الموضوعية أو الشيئية، تشهد على ذلك تلك العبارة المدهشة: "إن الأبعاد الخالصة المجردة للمادة لا تخلو من قدرة ما على التعبير". سينطق بودلير - فيما بعد - بمثل هذه العبارة، وسيزيدها حسماً وتحديداً، ليضع بذلك حجر الأساس لأحد معالم الأدب الحديث، وهو ما نسميه "الشعر المجرد" أو "الشعر الخالص" المحض (الشعر الصافى)(٤).

بدايات التمرد

وعلى الجانب الآخر من المحيط الأطلنطى، كان إدجار آلن بو أول من فصل فصلاً حاسمًا بين الشعر والشاعر، أى بين النتاج ومنتجه، حيث كان يرغب - بالأساس - فى الفصل بين الكلمة و (القلب). فقد كان يريد أن يكون موضوع الشعر هو العاطفة المتأججة، على أن تكون عاطفة لا صلة لها بالعاطفة الذاتية أو الشخصية، ولا بما أسماه "نشوة القلب". إنه يريد بها نوعًا من الحساسية الشاملة، يسميها فى بعض الأحيان "الروح"، ليسرع بعد ذلك بقوله: "لا القلب"[٥].

ونظراً لإعجاب بودلير البالغ ببو، والذى ترجم بعض أعماله إلى الفرنسية، فقد استند إلى مقولاته - بل ومصطلحاته - ليقوم بتطويرها بعد ذلك. وكانت مفردة "القلب" ذات مكانة محورية فى تفكير بودلير، إذ استخدمها بكثرة فيما بعد، حيث كان يرى أن "مقدرة القلب" على الإحساس ليست فى صالح العمل الأدبى. ونظراً لأنه كان يمثل نقطة الفصل الأساسية بين الاتجاهات الرومانسية السابقة والاتجاهات الرمزية اللاحقة، فقد قام بإعادة إنتاج المقولات الرومانسية الأساسية، ومنها مفهوم" القلب". يقول بودلير فى إحدى رسائله أنه يتعمد أن تكون أعماله الأدبية غير شخصية، أى أن تكون قادرة على التعبير عن الأحوال الوجدانية، التى يمكن أن يحس بها الإنسان، والأحوال المتطرفة منها بشكل خاص. أليس ثمة مكان للدموع؟ أجل، ولكنها الدموع التى لا تنحدر من القلب، والشعر لا يكون شعراً بحق حتى يثبت مقدرته على أن يضع القلب فى حالة حياد[٦].

لقد كان بودلير يريد للذات (أى جماع العواطف والانفعالات الشخصية التى أسميناها "القلب") أن تكون فى حالة حياد. وهو بذلك يضع يده على ملمح

مهم من ملامح الشعر الحديث، ونعنى بذلك نزعة التجرد من الذاتية، أو إطراح النزعة البشرية كما يسميها بعض النقاد... وسوف يؤكد إليوت وجاسيه وغيرهما- فيما بعد - أن التخلى عن الذاتية شرط ضرورى لصدق الشعر ودقته(٧).

ورغم كل النتائج المدوية التى توصل إليها بودلير، والتى وضعت القصيدة داخل تجربة حقيقية، من خلال قطع الحبل السرى بينها وبين ذات الشاعر وعواطفه وانفعالاته، التى كانت أهم سمات الحركة الرومانسية، فإننا - مع ذلك - لا يجب أن نفهم أن بودلير كان يلغى "الأنا" أو "الذات "، لأن قصائد أزهار الشر تكاد كلها تتحدث عن الأنا أو تعبر عنها. فبودلير شاعر عاكف على نفسه، بكل ما فى كلمة "العكوف" من معنى، ومع ذلك يندر أن يلتفت هذا العاكف على نفسه - عندما يكتب شعره - إلى ذاته التجريبية أو الشخصية. إنه يعبر عن نفسه من حيث هو "إنسان" يتعذب بروح الشعر الحديث، ويعانى آلامه، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعيها كل الوعى. إنه واقع فى أسرها، وما أكثر ما قال إن العذاب الذى يقاسيه ليس عذابه هو وحده.. بل إن بعض قصائده لا تزال تعلق بها بقية من عذابه الشخصى، ولا تعبر عنه إلا بطريقة غامضة وغير دقيقة. إنه يتعمق ذاته الشخصية تعمقًا منهجيا دقيقًا، ليفتش عن كل القيم والآلام "غير الشخصية" أو "فوق الشخصية" التى يعانيها عصره: القلق والضياع والسقوط، وانهيار النفس التى تشتاق إلى عالم مثالى، تراه يتدهور فى هوة الفراغ(٨).

نفى الذات

إن فصل الأنا أو الذات التجريبية عن النتاج الشعرى، قد انتقل من بودلير إلى معظم من تبعه من الشعراء بدرجات متفاوتة، خاصة شعراء الاتجاهات

الرمزية، وعلى رأسهم رامبو ومالارميه. لقد أطلق رامبو صيحته الشهيرة: "الأنا شخص آخر"، ليؤكد على تصور بودلير السابق، باعتبار أن الأنا التى تكتب غير الأنا التى تمارس الحياة، وتنغمس فى العواطف والانفعالات، فالأولى تقف على حافة العالم الواقعى لتستشرف عالمًا آخر من الظلال والإيحاءات والأنغام، بينما الثانية مستغرقة فى العالم الواقعى، تمارس ما يؤكد على وجودها المادى.

وطبقًا لما سبق، فإن الشاعر الرمزى كان يعانى نوعًا من الفصام بين ذاتين، كل منهما تنهض فى مواجهة الأخرى، ولا التقاء فيما بينهما أبدًا، وحين تلتقيان – فرضًا– فإن إحداهما لا بد أن تكف عن الوجود. وهذا ما حدث فى حالة رامبو، فحين انغمس فى الواقع إلى أقصى مدى، فرت منه "أناه" الشاعرة إلى غير رجعة، ليفقد – فيما بعد – "أناه" الواقعية غير آسف عليها. ومن المؤكد أن رامبو كان يسعى إلى ذلك بكل قوته، بعد أن فقد مبررات وجوده كشاعر.

وإذا كان رامبو قد صرح بأن "الأنا شخص آخر"، فإن مالارميه – بدوره – قد صرح بكلام مشابه سنورده لاحقًا، للتأكيد على حالة الانفصال/ الفصام بين الذاتين: الشاعرة والواقعية. ولم تكن هذه نقطة الالتقاء الوحيدة فيما بينهما، إذ كانت هناك نقاط التقاء عديدة، تحولت – فيما بعد – لتصبح شروطًا أساسية، ينتهجها الشعراء الرمزيون. فلقد كان يجمع بينهما: غياب ما يسمى بشعر العاطفة (أو الإلهام)، والمخيلة الطاغية الخلاقة التى يسيرها العقل، وتدمير الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، ثم استغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة، والاعتماد على "الإيحاء" بدلاً من "الفهم" (بمعنى أن الشعر يوحى أكثر مما يفهم). إضافة إلى إحساس الشاعر بأنه ينتمى إلى عصر حضارى متأخر، والعلاقة المزدوجة بالحداثة، ثم إعلان القطيعة مع التراث الإنسانى والمسيحى، وكذا الشعور بالتوحد، وبأنه علامة من علامات التميز. وهناك أيضًا تكافؤ التعبير

الشعرى والأدبى مع التأمل فى هذا التعبير، مضافًا إليه غلبة المقولات السلبية على هذا التأمل أو هذا الفن الشعرى.

الانفصال عن الذات

إن ما ينطبق على بودلير ورامبو يبدو وكأنه ينطبق بشكل أخص على مالارميه، الذى مضى خطوة أبعد من سابقيه فى تطوير مفهوم "لا شخصية الشعر"، والذى نفى - بدوره - الأنا التجريبية والنزعات البشرية خارج حدود القصيدة. لقد كتب مالارميه فى العام ١٨٦٧ رسالة تؤكد على هذا التصور، يقول فيها:

(أنا الآن غير شخصى، لم أعد أنا ستيفان الذى عرفته، بل استحلت إلى قدرة من قدرات العالم العقلى على رؤية نفسى، وتفتيح طاقاتى، وذلك عن طريق ما كانته ذاتى. لا زال فى وسعى أن أنهض "بالتفتحات" التى لا بد منها حتمًا، لأجل أن يجد العالم ذاتيته أو هويته فى هذه الأنا)[٩].

ومالارميه - فى هذه الرسالة يبدو وكأنه يؤكد على مقولة رامبو: "الأنا شخص آخر"، إذ أنها لم تعد مرتبطة برامبو وحده بقدر ما أصبحت شعاراً ضمنيا للحركة الرمزية بأسرها. ورغم التشابه بين عبارتى رامبو ومالارميه، والتى تصل - مضمونيا- إلى درجة التطابق، فإن الناقد الفرنسى تشارلز تشادويك يرصد فارقًا نوعيا فيما بينهما. فهو يقرر أن الشاعرين "قد وصلا إلى أفكارهما المتعادلة هذه وهما مستقلان عن بعضهما، وأخرجاها بطريقتين مختلفتين، فبينما رامبو يقف جانبًا ويدع رؤاه الفوضوية تتدفق إلى عقله، نجد مالارميه يفرغ عقله عامداً - وبوعى - من كل الصور التى قد توجد فى الواقع،

وبنفس القدر من الوعي يبني صوره عن (الأزهار المفتقدة) و(المفاهيم المجردة)"[١٠].

وطبقًا للرسالة السابقة، التي انفصل فيها مالارميه – كشاعر – عن ذاته، سوف نجد أن ما من قصيدة واحدة من شعره يمكن أن نفسرها على أنها تعبير عن فرح أو حزن، من تلك الأفراح أو الأحزان التي نفهمها جميعًا، لأننا نحسها جميعًا. وليس معنى هذا أن مالارميه إله أو جماد، بل معناه أن شعره ينبثق من منبع أو مركز باطني، يصعب أن نجد له اسمًا. قد نستطيع أن نسميه "النفس"، ولكن بشرط ألا نفهم من ذلك مجموعة من العواطف أو الانفعالات المختلفة المتضاربة، بل نوعًا من الوجدان الشامل الذي ينطوي على طاقات عاقلة وأخرى سابقة للعقل، ويضم مشاعر حالمة وتجريدات صلبة صارمة، بحيث تظهر وحدة هذا المزيج كله في اهتزازات اللغة الشاعرة[١١].

لقد حدد مالارميه شروطًا للعمل الأدبي بشكل عام، تؤكد على ضرورة انتفاء الصفة "الشخصية" عن العمل. فهو يرى أنه "لا يمكن للكتاب أن يكون إلا بشرطين: ألا يدين بشيء لشخصية المؤلف الذاتية، باعتبار أن الأثر الصافي يفرض إضفاء صوت الشاعر وترك المبادرة للكلمات، والشرط الثاني أن يقطع تمامًا كل صلة له بالمناسبة"[١٢]. ونحن نرى أن الشرطين السابقين هما شرطان أساسيان، بشكل عام، في كل من الاتجاهات الرمزية والسيريالية. فالقصيدة الرمزية – بحكم الأسس النظرية التي أفرزتها– لا تستهدف تقديم مفاهيم أو معان، لكنها تعوِّل دائمًا على مفهوم "خلق الحالة" أو "الإيحاء"، بينما القصيدة السيريالية، والتي تعد امتدادًا للقصيدة الرمزية، هدفها النهائي هو الالتفاف حول الوعي عن طريق تغييبه، والالتجاء إلى الكتابة الآلية التي تقوم بتحييد الذات، وبالتالي تستبعد تجاربها وانفعالاتها تجاه الواقع الخارجي.

ولكى تتمكن القصيدة الرمزية من خلق حالتها، فمن الطبيعى أن تقطع كل صلة بأية "مناسبة" تربطها بالواقع، لكى تخلق واقعها الخاص، أو لكى تتحول.. هى ذاتها– إلى واقع قولى، يكون بمثابة المعادل الباطنى للواقع المادى فى بعض الأحوال، ومقابلاً له أو خارجًا عليه – فى أحوال أخرى. أما اختفاء صوت الشاعر– حتى فى القصيدة الرمزية ذاتها – فأمر مشكوك به، حيث إن القصيدة لا يمكن أن تكون سوى صوت شاعرها الذى تبتغى إلغاءه. وهى– فى هذا الصدد– تبدو وكأنها تمارس نوعًا من الانتحار الذاتى، حين تقطع الحبل السرى، الذى يربطها بسبب وجودها ذاته. فإذا ما طبقنا شرطى مالارميه السابقين على القصيدة، فلن يكون ثمة أثر صافٍ تستهدفه القصيدة، بقدر ما سنجد مكانها جثة لغوية، بعد أن تخلت عن وجود صانعها، والذى ينفخ فيها من روحه ليبعث فيها الحياة.

الشعر النقدى

وفى المقابل، فإن بول فاليرى يؤكد – بدوره – على تصور مالارميه السابق، إذ يرى أن "الشعر منذ رامبو لم يعد غنائيا، بل نقديا"(١٣). ثم يصل إلى نتيجة مهمة يتوجه بها إلى الشعراء، فى سبيل تخليص النص من أى أثر انفعالى قد يجعله أسيرًا لذاتية الشاعر، فيطلق عبارته الشهيرة: " أن تعرف شيئًا معناه ألا تكون أنت إياه"(١٤). وبذلك، فإن فاليرى يفصل بين الدافع والأثر داخل القصيدة، حين يفصل بين فعل المعرفة الواقعية، وطريقة الشاعر فى إعادة إنتاجها شعريا. وفى هذه الحالة، فإن عملية "إعادة الإنتاج" لا تتجاوز كونها عملية فصل: فصل المعرفة عن الواقع الذى أفرزها، وإطلاقها فى فضاء المطلق، دون أية خيوط تربطها بماضيها. أو نقطة أصل يمكن ردها إليها.

إن بول فاليرى- شأن إدجار آلن بو - فى تصوراته عن "لا شخصية الشعر"، يصدر عن مبدأ أساسى يقضى بأن "الفنان لا ينبغى أن يقوم عمله على أساس من انفعاله الخاص، بل على أساس ذلك الانفعال الذى يريد أن يثيره لدى متلقيه. إنه أشبه بالممثل الذى أثار ديدرو إعجابنا به فى كتابه "مفارقة حول الممثل"، فمهمته - أى الفنان - ليست أن يتأثر، بل أن يؤثر[١٥]. ومن البديهى أن المثال السابق، والذى يسوقه بول فاليرى حول تصور ديدرو عن أن مهمة الممثل هى "أن يؤثر، ولا يتأثر"، يمكن أن تكون تأكيداً على فكرة لا شخصية القصيدة، وفى المقابل فإنه من الممكن أن تنفيها أيضاً. ففى الفن ليست هناك طريقة واحدة للتعبير، وإنما هناك - عادة - اتجاهات، كل منها يسلك دربه الخاص فى سبيل الوصول إلى طرائق بعينها، تتناسب وبناءه النظرى، وتتفق مع الرؤية الجمالية للشاعر. وفى التمثيل، إذا كان هناك من يفضل أن يؤثر دون أن يتأثر، فإن هناك - على الجانب الآخر- من يحتاج لأن يتأثر لكى يستطيع أن يؤثر. وفكرة "التقمص" فى الفن التمثيلى، أى أن تتلبس الشخصية الفنية الفنان، ليست خافية على أحد، ليس باعتبارها التكنيك الأمثل لفن التمثيل، ولكن باعتبارها طريقة - ضمن طرق أخرى عديدة - تلائم البعض وقد لا تلائم البعض الآخر.

إن التأكيد على أن هناك درباً واحداً على الشاعر أن يسلكه، أو أن هناك طريقة واحدة فى التعبير على الفنان أن يستخدمها، يحيل الفن بأكمله إلى نوع من "المطلق" الذى لا يتأثر بظروف الواقع، كما لا يمكن تجاوزه، لأنه بلا حدود معروفة. وتلك هى الإشكالية الأساسية التى تواجه نظرية "لا شخصية الشعر". وإذا كانت طبيعة القصيدة اللاشخصية قد تتناسب مع بعض الشعراء، فإنه - من الطبيعى - ألا تتناسب مع شعراء غيرهم. ولو كانت هذه الفكرة غير قابلة للنقض، إذن لاضطررنا إلى تجاوز كل التراث الشعرى السابق علينا، والذى

يوصف بأنه "شعر غنائى"، أى يتأسس على الانفعال الشخصى، ويصدر عن ذات فردية تتغنى بأفراحها وأتراحها.

فكرة الـواقــــــع
بين النفى والإثبات

إن محاولة الشعراء الرمزيين فى نفى الواقع إلى خارج حدود القصيدة، كانت – فى العمق منها – رد فعل تجاه الواقع ذاته. وعلى ذلك يكون الإنكار هو حيلة نفسية، أكثر منه حاجة فنية. لقد كانت "ووترلو" الفصل الختامى من فصول ذلك الصراع الذى دار بين قوى الثورة الفرنسية المنتصرة وجحافل الأعداء المتربصة بها عام ١٨١٥ . وهى نهاية لا تهمنا فى ذاتها، بقدر مايهمنا انعكاسها على تلك النفوس الحساسة من أدباء ذلك العهد، إذ خلقت رد فعل من الانطواء والتشاؤم والتقوقع، يصوره الفريد دى موسيه فى "اعترافاته" بقوله:

" توزعت الشبان الذين عاصروا ذلك العهد ثلاثة عناصر، فمن خلفهم ماضٍ قضى عليه قضاءً أبديا، ولكنه لا يزال يرتجف فى أنقاضه مع جميع الأفكار العتيقة لعهد السلطة المطلقة، وأمامهم فجر مقبل غير محدود الأفق، تنبعث منه الأضواء الأولى للمستقبل. وبين هذين العالمين: ما يشبه المحيط الذى يفصل القارة القديمة (أوروبا) عن أمريكا الفتية.. غامض متردد لا يدرى له كنهًا.. بحر متلاطم الأمواج، ملئ بحطام السفن... يتمثل فى العصر الحاضر الذى يفصل ما بين الماضى والمستقبل، ليس بواحد منهما، ولكنه يشبههما كليهما حيث لا يدرى المرء فى كل خطوة أيمشى على زرع أم يمشى على حطام"[١٦].

على أنه من المهم الإشـارة إلى أن كل التـموجـات التى اجتـاحت المجـتمع الفرنسى، بعد اعتلاء نابليون الثالث عرش فرنسا منذ بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر، "لم تـهز المجتمع بمثل ما هزته تلك الحـروب التى دارت رحاها فى عـهـد لويس نابليـون، والتى كـانت آخـر حلقـاتـهـا تلك الحـروب المعـروفـة بحرب"السبعين"، التى نشبت بين فرنسا وبروسيا عام ١٨٧٠، واندحرت فيها فـرنسـا، حـيث سلخ منهـا الإلزاس واللورين، وفـر نابليـون الثـالث، وانهـارت الإمبـراطورية انهـياراً يذكرنا بنهاية نابليون الأول فى تطوراته، بل وفى نتائجه وأثره فى وجدان الشـعب الفرنسى بعـامـة، ووجدانه الفنى بخاصـة. ومـثلما أدى انهيار نابليون الأكبر إلى حركة انطواء رومانسى، أحدثت هزيمة "السبعين" تياراً رمزيا مثاليا، يرى فى الفن كل آماله التى خابت على مستوى الواقع القومى[١٧].

إذن، فـقد كـانت الحـركـة الرمـزية تعـبيـراً عن الرفـض غيـر المبـاشـر للواقع السيـاسى والاجتمـاعى فى بدايات النصف الثـانى من القرن التـاسع عشـر، وهو رفض كان يأخذ صوراً تـختلف أزياؤها وتتفق جواهرها، فحيناً كان يصل إلى حد الهجاء الصـريح للقيم الاجتمـاعية السـائدة، وحيناً آخر كان يتـخذ شكل التمرد الحاسم ضد كل قانون، حتى ليصرخ رائدهم مالارميه فى وجه "موريس باريس" أن "لا قانون"[١٨].

لقد رأى موريس بورا – مؤرخ الرمـزية – أن الانسـحـاب الرمزى من الحيـاة العامـة، كان اتجاهاً صوفيا أكثر منه تعاليًا أو سلبية. فحساسية الجمال تستأثر بعشاقها إلى درجة تجـعلهم يعقمون من ناحيـة الأحداث اليومية ومطالب الحيـاة الفجـة، والإخلاص للجمـال – آنذاك – يستدعى تركيزاً أو تجرداً يسـتحيل كلاهما على أكثر الناس[١٩]. ويرى محمد فتوح أحمد أن تفسير العزلة الرمزية يجب أن يستوعب كل البواعث التى خلقته، فلم تكن العزلة تعبيراً عن الفصام الطبقى، كما

أشار "سارتر"، ولم تكن ضرورة أملاها التصوف الجمالي فحسب، كما رأى بورا، بل ربما كانت تعبيرًا عن كليهما[٢٠].

وعلى ذلك، فإن فكرة العزلة التي نسجها شعراء الحركة الرمزية حول أنفسهم، وطالت نصوصهم بالضرورة، إنما كانت رد فعل ولم تكن إرادة فعل. وكأن هؤلاء الشعراء - شأن المتصوفة - يخفون رءوسهم في رمال الواقع، حتى لا يرون الواقع ذاته، ويطلقون العنان للمخيلة الشعرية كي تصنع "لا واقعًا" داخل أذهانهم. وكأنهم بذلك يمارسون نوعًا من السحر البدائي، وهو ما أطلق عليه جيمس فريزر "السحر التشاكلي"، والذي يمكن تلخيصه في مبدأ أن "الشبيه ينتج الشبيه". فكأن نفي الواقع داخل المخيلة، سيؤدي به - طبقًا للمبدأ السابق - إلى الانتفاء الكلي من المنظومة الكونية.

الشاعر والجمهور

من الطبيعي أن يؤدي استبعاد الشعراء الرمزيين لتجليات الواقع داخل القصيدة، إلى أن يؤثر ذلك على علاقتهم بـ "الجمهور". ونظرًا لأن النص هو قاسم مشترك بين الشاعر والمتلقي، فإن هؤلاء الشعراء - لكي يستبعدوا الجمهور - يعزلونه عنهم بواسطة النص ذاته، الذي يفترض أنه في شراكة معهم لهذا النص. فالقصيدة الرمزية حين تستبعد أية مظاهر مادية للواقع، وتنفي أية انفعالات أو عواطف ذاتية لمنتجها، فإنها - بالضرورة - تضع حائلاً أمام ذاكرة التلقي، لكي تنهي الشراكة بين الشاعر ومجمل متلقيه، والذين يطلق عليهم "جمهوره".

وفي إطار نسف الجسور بين الشاعر والجمهور، فإن بودلير يقرر أن "الجمهور" و"الوحدة" كلمتان متساويتان، يمكن للشاعر النشط والمنتج أن يحول الواحدة إلى الأخرى. من لا يعرف أن يملأ وحدته لا يعرف أن يكون وحيدًا داخل

جمـهور منشـغل. الشـاعـر يتمـتع بهذه الميزة التى لا تقارن، وهـى أن يكون ذاته وغيـره معًا، فـهو يدخل – حين يشاء – فى شـخصـية كل واحد، كتلك الأرواح التائهة الباحثة عن جسد. كل شىء أمامه خلاء، وإن بدت بعض الأماكن مغلقة فى وجهه، فلأنها لا تستحق الزيارة من وجهة نظره[٢١].

وبذلك، يؤدى تصور بودلير السابق إلى حقيقة أسـاسـية، وهى أن الشـاعر وهو خارج التجربة الشـخصـية المكثفة، قادر على التعبير عن حقيقة عامـة، وهو يستبقى كل خصوصية تجريبية، ليجعل منها رمزًا عاما. إن الانتقال بين عنصرى "الوحـدة" و"الجمـهور" هو تحـول من الخاص باتجـاه العـام، فـالجمـهور لا ينفى الوحدة لكنه يؤكد عليها. وهذا الترابط العضوى بين الخاص والعام، وبين الذات والجمـهور، هو تأكيد على مبدأ القصـيدة الشخصـية، والتى تبدو وكـأنها حجر الأساس فى عملية الإبداع الشعرى، بينما تبدو فكرة لا شخصية القصيدة وكأنها التفاف حول حقيقة راسخة.

ونظراً لأن الجمهور هو التعبير الإنسانى الدال على وجود الواقع، فإنه ما من جمـهور يمكن أن يوجد دون واقع يحتـويه، كما أنـه ما من واقع ينفـصل عن الوجود الإنسانى الذى يمارس الوعى به. فالقصيدة تدخل فى علاقة – إن بالسلب أو بالإيجاب – مع الواقع الذى أفرزها، وفى محاولة لإنكار تلك العلاقة أو نفيها، فإن جان كوكتو يرى أن على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التى تربطها بما يبررها، وكلما قطع الشاعر حبلاً خفق قلبه. وحينما يقطع الحبل الأخير، تنفصل القصـيدة وترتفع وحـدها كـالكرة، جـميلة فى ذاتهـا، دون أى وثاق يشـدها إلى الأرض[٢٢]. فـالهدف النهائى – إذن – هو تحرير القصـيدة من آثار الواقع، التى قد تشدها إلى العالم الخارجى، حيث إن القصـيدة – طبقًا لكوكتو– هى التجلى الأمثل للواقع الباطنى للشاعر، ويجب عليها أن تظل كذلك (حتى ترتفع وحدها

كالكرة، جميلة فى ذاتها) باتجاه السماء التى تنفصل عن الواقع، وبعيداً عن الأرض التى تتأسس عليها.

وفى إطار استبعاد "الجمهور" من وعى الشاعر حين يتهيأ لإبداع قصيدته، أو بعد الانتهاء منها، فإن مالارميه يرى أن:"الجماهير زائلة من على وجه الأرض، والفن وحده باقٍ، أما الفنان فهو الذى كلفته الآلهة بأن يتم عملها، ولا تزال تنظر إليه بدهشة، لأنه خلق فينوس أكمل من حواء. والفنان غريب فى المجتمع الذى ينظر إليه نظرته إلى العاطل، وليس أمام الفنان فى مثل هذا المجتمع إلا أن يقضى حياته الوحيدة فى شىء واحد: هو نحت قبره، وأن يبذل جهده فى شىء واحد: أن يكون هذا القبر جميلاً، لأن الفن نوع من الموت كل يوم فى الحياة"(٢٣).

وحينما يستبعد مالارميه "الجمهور" عن الوعى الإبداعى، فقد كان من الطبيعى أن يأتى شعره مستعصياً على ذاكرة القارئ العام. لذلك، فإن شعر مالارميه يبدو وكأنما قد كتب لقارئ لم يوجد بعد، أو كأنه يحاول أن يخلق القارئ المتخصص لنصوصه المستغلقة. إنه يقوم على التجرد من النزعات البشرية، أو طرح كل ما يتصل بالإنسان من عواطف وغرائز ورغبات. ومن شأن هذا التجريد المستمر للأشياء من واقعيتها وماديتها، واستخدام الكلمات استخداماً جديداً لتحقيق هذا الهدف، أن يحطم المثلث المعروف الذى يتكون من: المؤلف، والعمل، والقارئ، بحيث ينفصل العمل عن طرفيه البشريين. إن الكتاب - وهو رمز للعمل الأدبى لدى مالارميه - شىء غير شخصى، وبمجرد أن ينفصل عنه المؤلف لا يحتمل أن يقترب منه القارئ (٢٤). إن هذا الاستبعاد للعناصر البشرية من العمل، إنما يستهدف تخليصه من كل ما يربطه بالواقع، أملاً فى الوصول إلى "الشعر الصافى".

العزلة والمجتمع

على أن الانفصال الشاسع بين الشاعر والجمهور، وإن كان الرمزيون قد حاولوا تفسيره من وجهة نظر فنية، إلا أنه يحتمل تفسيراً اجتماعيا وتاريخيا، وهو التفسير الأقرب إلى الحقيقة. إن العزلة التى يحيط الشاعر نفسه بها، ليحتمى بها من الجمهور، هى عزلة من الجانبين: فرضها المجتمع قبل أن يفرضها هو على نفسه. فإذا أردنا أن نفسرها بمنطق البيئة البشرية آنذاك، وجب أن نعرض لمفهوم الثقافة البرجوازية، فهى ثقافة ترتبط بالأهداف الكبرى للطبقة الوسطى، ونعنى الربح والثراء والسلطان. ومعنى ذلك أنه إذا انحرف أحد أفرادها فأصبح شاعراً أو فناناً، فهو مترف يلهو، ومن ثم أصبح المثقفون فنيا فى عزلة عن أبناء طبقتهم. فإذا أضفنا إلى ذلك أن السواد الكادح من الشعب فى تلك الفترة لم يكن ليفهم عن هؤلاء الكتاب المثقفين أو يقدرهم بدافع الظروف الاجتماعية السيئة التى كان يعيشها.. علمنا أن الفنان فى الفترة الرمزية كان بين تيارين معاديين تماماً: البرجوازية التى نفته اجتماعيا، والكادحين الذين سلكوا إزاءه مسلكاً سلبيا، لأنهم لم يكونوا فى حالة تسمح لوعيهم الفنى أن يتنفس ويستجيب[٢٥].

ومن هنا، كان الشاعر الرمزى – فى ذلك الوقت – روحاً شاردة... غريباً فى عالم غريب، إن غنى فليس لما يغنيه صدى، لأن بينه وبين الجمهور ودا مفقوداً، وإن تكلم فبلغة خلت من معناها ووظيفتها، ذلك أنه من أهم مظاهر اللغة ما يمكن تسميته بـ "المشاركة الاجتماعية"، وهو مظهر لا يتميز بشىء إلا أنه يشد أواصر العلاقة بين المتكلم والسامع[٢٦].

وعلى ذلك، فإننا نرى أن الانفصال عن الجمهور لم يكن طموحًا، بل كان ردة فعل للواقع الخارجى الذى يشير إليه ذلك الجمهور. وقد جاءت عملية قطع أواصر الصلة بين الشاعر والجمهور بوعى كامل، وبطريقة إرادية راسخة. فلم تعد القصيدة وحدها- طبقًا لكوكتو - هى التى تقطع آخر الحبال التى تشدها إلى الواقع، لأن الشاعر ذاته قد سبقها إلى هذا الفعل، لا لكى يرتفع عن الواقع، ولكن لكى ينفصل عنه بشكل نهائى، وإلى غير رجعة. وطالما أن الجمهور لم يعد له وجود داخل وعى الشاعر، لذلك فإن لغة الشعر التى يفترض أنها أداة تواصل (إن لم تكن أداة توصيل)، قد فقدت أحد طرفيها وهو "المستقبل"، ولم يعد لديها سوى "الباث" والذى يمثله الشاعر. وهنا، تخلت اللغة الشعرية عن طموحها الأبدى فى تأسيس "معنى" ما، أو فى توصيل "مضمون" ما. لقد أصبحت لغة خارجة من الواقع، بحكم وجودها المعجمى، لكنها خارجة عليه بحكم وجودها الشعرى.

إليوت والقصيدة اللاشخصية

من المؤكد أن إليوت قد تأثر بتصورات الحركة الرمزية عن فكرة " لا شخصية الشعر"، وكان تأثره الأكبر ببودلير، "حيث إنه لم يكن فقط رمزيا إنسانيا"مثله، يثير العاطفة التى وراء الصورة، ولكنه أيضًا كان رمزيا متجاوزًا ذا منحى تشاؤمى، يرى الحياة – فى أغلبها – كأرض خراب، تتصل بالجحيم أكثر مما تتصل بالسماء"[٢٢]. بل إنه يمكن القول أن إليوت اختلف عن بودلير فى أن الملمح الإنسانى فى شعره قد توارى حتى كاد يغيب، بينما برز الجانب التشاؤمى المتجاوز ليطغى عليه بشكل لافت.

ولقد قام إليوت بتطوير فكرة "الشعر اللاشخصى" فى الحركة الرمزية، لتتخذ- عنده – شكل النظرية شبه المتكاملة. ونحن نرى أن عدم اكتمالها إنما

يعود- بالأساس- إلى أن تلك النظرية قد ترددت كشذرات فى أماكن كثيرة من كتاباته النقدية، ولم ينتجها ككتلة واحدة. وقد أثر ذلك على تجانس تلك الشذرات، بل وعلى تناقضها فى بعض الأحيان. وقد قمنا بتجميع تلك الجزر المنعزلة، لكى نستطيع أن نتعامل مع كيان نظرى، يمكن أن نجادله، وأن نكشف عن مواقع النقص به. وما من شك فى أن إليوت لو التفت قليلاً إلى بنائه النظرى المتناثر، لكان قد جعله - بعقليته النقدية الثاقبة - أكثر تماسكًا وتناسقًا.

الانفعالات والمشاعر

لقد أكد إليوت، فى نظريته عن الشعر اللاشخصى، على التفرقة بين الانفعالات والمشاعر، باعتبار أن تلك التفرقة ضرورية لإنجاز العملية الشعرية بطريقة ناجحة. فإذا كان الانفعال من وجهة نظر علم النفس يعنى "استثارة وجدان الفرد وتهييج مشاعره"، فإن إليوت كخطوة أولى فى سبيل التأكيد على نظريته، يرى أن الانفعال شىء شخصى خالص، شىء غير عقلى، غامض ومبهم. أما الوجدان فهو شىء متفشٍ، شىء عينى، دقيق، يكاد يكون بمعنى الإحساس أو الإدراك الحسى. وهنا، يؤكد إليوت على صحة مقولته: "إن الشاعر العظيم قد يتكون بدون الاستخدام المباشر لأى انفعال مهما يكن، إنه يتكون من الوجدان فقط"(٢٨).

وإذا كانت كلمة "الوجدان" ستتردد كثيراً فى سياق طرح إليوت لنظريته اللاشخصية فى الشعر، فمن المنطقى أنه يستخدمها- ويفسرها- بشكل شخصى، محدثًا انحرافًا مع مردودها العلمى. فالوجدان Affect هو ذلك الشعور الانفعالى بالخبرة المعاشة، سواء أكانت سارة أم غير سارة، لاذّة أم غير لاذّة

(مؤلمة)، وبتعبير آخر مبدأ اللذة والألم فى علاقتهما بالواقع. وكأن الوجدان- والحال هذه - بمثابة "شحنة" من الطاقة النفسية التى تتصل بالموضوع. وذلك أن النزعة الغريزية إذ تتصل بموضوعها، أيا كان شأنه، فإن الدافع الغريزى يتسم بوجدان بعينه تجاه هذا الموضوع. ويرى فرويد أن الدفعة الغريزية إذ هى لا شعورية، فإن الوجدان المصاحب لها إنما هو شعور، بل إن تعارضه أحياناً مع طبيعة الدفقة اللاشعورية يمكننا من فهم الحال الشعورى الذى يقوم عليه الوجدان حين يبين تجاه المدرك (الموضوع)، بقدر ما يكشف الفهم الدينامى والوظيفى فى صلته بمراحل التنشئة وبنية المنظمات النفسية - ميكانيزم الدفاع - عن الغلالة التى تخفى عن الشعور دلالته اللاشعورية (٢٩).

وعلى جانب آخر، فإن إليوت يطرح تصوراً مغايراً حين يقرر أن "الشاعر الردئ يكون - عادة - غير واعٍ، حيث ينبغى أن يكون واعياً، وواعياً حيث ينبغى أن يكون غير واعٍ، وكلا الخطأين جدير بأن يجنح به إلى أن يكون شاعراً شخصيا". ليس الشعر إطلاق سراح الانفعالات، وإنما هو هروب منها، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بقدر ما هو خروج عليها. غير أنه ليس بمقدور سوى من لديهم شخصية وانفعالات أن يدركوا ما تعنيه الرغبة فى الهروب من هذه الأشياء (٣٠).

ويمكننا أن نستخلص من تصور إليوت السابق، بأن الشعر- لكى يكون شعراً- يجب أن يتصف بسمتين لازمتين له، وهما أنه:

- **نقيض للانفعالات**
- **ومضاد للشخصية (الذاتية)**

وبالتالى، فإنه لا يتحقق سوى بالالتفاف حول تلك الانفعالات، والهرب من أسر الملامح الذاتية للشاعر.

ومن الطبيعى أن الانفعال هو الذى يضفى على الشعر صفته "الشخصية"، حيث إنه بمثابة الأثر النفسى للشاعر داخل قصيدته، والذى ينتج عن تجربة "شخصية" مباشرة أو غير مباشرة، إما مع حالة عاطفية باطنة أو مع مفردات الواقع الخارجى. ولهذا، يحذر إليوت من تلك التجارب الانفعالية التى تنتاب الشاعر، ويرى – فى نظريته اللاشخصية عن الشعر– أن الشعر ليس انقلابا تحوليا للانفعال، بل هو هروب منه. فالانفعالات بعامة – طبقًا لهذا التصور– تصبح بمثابة وحش يجب ترويضه، فإذا لم يستطع الشاعر ذلك، فإنها– بالضرورة – سوف تفترسه، ولن يتبقى منه سواها كأثر يدل على معركة غير متكافئة فيما بين الشاعر وعاطفته. وهنا، تصبح "الغنائية"– بمعنى تغنى الشاعر بأحاسيسه – أشبه بالشرك الذى يعده الشاعر، لكى يسقط فيه بإرادته. لذلك، فإنه من المهم – طبقًا لتصور إليوت – أن يتحول الشعر إلى شىء غير شخصى، عن طريق تنازله عن الاستجابة إلى أى دافع مهما كان، لكى يتم تجريده من الآثار التى تترتب على الانفعال الشخصى، وكذا التى أدت إليه.

ويستطرد إليوت فى نظريته عن الشعر اللاشخصى، لكى يقرر أنه "كلما ازداد الفنان كمالاً، انفصل تمامًا فى داخله الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يبدع، وازداد العقل كمالاً، فيهضم ويبدل العواطف التى هى مادته"[٢١]. وبذلك، فإنه إن كانت هناك ضرورة للعواطف فى الشعر، فهى تنبع من كون تلك العواطف مجرد مادة غفل للعقل، وليست مادة سابقة التجهيز، الأولى يقوم العقل بتشكيلها وصياغتها كيفما يريد، أما الثانية فلا يستطيع سوى أن يقدمها كما هى. فكأن إليوت – من خلال مقولته السابقة – يشير إلى أن القصيدة إذا امتلأت بآثار الانفعال الذى تولده التجربة بالضرورة، فإنها تتحول إلى أثر لا إلى وجود، حيث إن الوجود الحقيقى يصبح من حق الانفعال وحده. فالقصيدة حين تحاول الفكاك

من أسر الخاص، والتحرر باتجاه أن تتحول إلى تجربة إنسانية شاملة، فإنها حينئذ تنتمي بحق إلى عالم الشعر. وهنا، فإن إليوت يرى أن الشاعر وهو "خارج التجربة الشخصية المكثفة، قادر على التعبير عن حقيقة عامة، وهو يستبقي كل خصوصيته تجريبية ليجعل منها رمزاً عاما"(٣٢). وبذلك، يصل إليوت إلى نتيجة مهمة، تمثل نتاج نظريته عن الشعر اللاشخصي، وهى أن "الشعر هو دائمًا تحويل للانفعال، مهما يكن شخصيا أصيلاً"(٣٣).

الحقيقة العامة

إذن، فالقصيدة- من وجهة نظر إليوت - تستهدف "التعبير عن حقيقة عامة"، وبالتالى فإن عملية "التفكير" أو "المعرفة" هى الهدف الذى يتوخاه الشعر، بحيث يتجه كل ما هو شخصى ليصبح رمزًا عاما، أى ينتقل من الذات إلى المجموع، ومن العاطفة باتجاه الوجدان الذى يحيل الانفعال الفردى إلى المشترك الجمعى. وربما كانت قصائد إليوت الشهيرة، خاصة "الأرض الخراب"، هى الشاهد الأمثل الذى يؤكد على وجهة نظرنا، حيث "التعبير عن حقيقة عامة يتم من خلال الاستدعاء الكثيف للرموز الإنسانية، مما يجعل من القصيدة امتداداً لكل الثقافات الإنسانية، وبالتالى ينفى عنها سمتها "الشخصى"، بل و "المحلى"، ليمنحها بعدًا إنسانيا شاملاً، يتجاوز حدود المكان، وينفلت من إطار اللحظة التاريخية التى أنتج فى ظلها.

على أن فكرة "التعبير عن حقيقة عامة" تحتاج إلى مراجعة من وجهة نظرنا، حيث إن إليوت قد ألغى الذات الفردية تمامًا، ولم يجعلها خادمة للموضوع، بل وقام بتذويبها فى كائن خرافى اسمه "الإنسانية"، بحثًا عما أطلق عليه "حقيقة عامة". فالقصيدة إذ تتأسس على تجربة شخصية، وهذه التجربة تكون نتاجًا

لعلاقة الجدل بين عنصرين أساسيين يشكلان طبيعة تلك التجربة، وهما: الذات والموضوع، فإنه من الطبيعى أن ينتقل الشاعر من الذات باتجاه الموضوع. وطبقًا لتصور إليوت السابق، فإن على الشاعر أن يغادر الذات تمامًا لكى ينغمس فى موضوعه نهائيا، وكأن الحركة من الخاص إلى العام ليست حركة ترددية، وإنما تمضى فى خط مستقيم وفى اتجاه واحد. وبذلك، ينتقل الشاعر بقصيدته من الخاص / الغائب إلى الموضوع/ الحاضر كلية، بحيث لا يمكنه الرجوع مرة أخرى باتجاه ذاته، أو باتجاه التجربة التى طمسها العام تماماً. وفى هذه الحالة، يبدو العام (أو الموضوع) وكأنه الغاية النهائية للقصيدة، ومحطتها الأخيرة فى رحلتها نحو الاكتمال. ويكون الثمن الذى يدفعه الشاعر باهظًا، إذ يجب عليه أن يتخلص مما يشد القصيدة باتجاه الذات، حتى لا تعانق موضوعها أو تنغمس فيه، ولكى لا تترك أى أثر انفعالى أو عاطفى فى ثناياه.

وفى إطار العلاقة بين الوجدان (الذى ينتمى إلى الذات) والموضوع (الذى يلتحق بالعام)، فإن إليوت يتجنب فى نقده مصطلح "التجربة المباشرة"، ويحل محله مصطلح: "الوجدان" أو "الحساسية". فالشاعر طبقًا لذلك يصبح هو ذلك الكائن الذى يعود إلى هذه التجربة المباشرة الأصلية، أى عودة إلى حساسية موحدة بجعل وجدانه "يتموضع"، فالوجدان والموضوع – من وجهة نظر إليوت – لا يمكن تمييزهما، على الأقل من ناحية المنشأ [٣٤].

دفاعًا عن إليوت

وإذا كانت نظرية إليوت عن الشعر غير الشخصى قد تعنى رفض الذات، فإن ماهر شفيق فريد باعتباره أحد أهم شرّاح إليوت فى العربية، يسعى

لإيجاد مبرر لغياب الذات من القصيدة، طبقًا لتلك النظرية. فهو يرى أن السمة اللاشخصية فى الشعر لا تناصب الذات العداء، ولا تنكر عليها حقها فى التعبير، وإنما ترمى إلى تنظيم انفعالات الشاعر ومنحها شكلاً، لأن "الموضوع"– فى نهاية المطاف – ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات. ولأن عملية التنظيم هذه هى السبيل الوحيد لمواجهة فوضى الحياة، وسيولة المادة، والعماء الأصلى الذى سبق فعل الخلق(٣٥). ونحن بالطبع نتفق مع هذا الرأى من حيث المبدأ، باعتبار أن "الموضوع ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات"، لكننا نختلف معه تأسيسًا على أن "الموضوع الواحد" حين تتم رؤيته بواسطة ذوات مختلفة، فإن طبيعته تختلف طبقًا للفروق الفردية بين تلك الذوات، وتغير منظور كل منها والذى يحدد رؤيتها للعالم بشكل عام، وللموضوع – باعتباره جزءًا من العالم – بشكل أخص. وبالتالى، فإن محاولة تثبيت الموضوع وتحييد علاقة الذات به، هو بمثابة تحويله إلى "مطلق " يتعالى على نسبيته التى هى جزء من طبيعته اللازمة له. وبذلك، يظل الدفاع السابق عن إليوت يخضع للسمة "الشخصية" التى نادى بإبعادها عن مجال الشعر، حيث إن هذا الدفاع جاء مشحونًا بالعاطفة، وإن لم يكن انفعاليا. إن تعبير "تنظيم الانفعالات " يظل غامضًا، وهو – فى تلك الصياغة – يعنى أشياءً كثيرة، وبالتالى لا يعنى شيئًا على الإطلاق. فالسمة اللاشخصية فى الشعر لا تتطلب وجود الذات، وهذا أمر لا يحتاج إلى تفسير، فى نفس الوقت الذى يتم فيه التأكيد على نفيها.

وحين يستمر إليوت فى طرح عناصر نظريته عن الشعر اللاشخصى، فإنه يؤكد على ضرورة انفصال القصيدة عن كونها عملاً شخصيا، لذا فإنه يقرر أن "كل فن عظيم هو – بمعنى من المعانى – وثيقة عن عصره، ولكن الفن العظيم لا يكون فقط مجرد وثيقة، حيث إن مجرد التسجيل ليس فنا. إن فى كل فن عظيم

شيئًا باقيًا وعاليًا، وهو يعكس الباقى (أى الدائم) كما يعكس المتغير. وكما أنه ما من فن عظيم يمكن أن يشرح ببساطة على ضوء مجتمع عصره، فإنه لا يمكن أن يُشرح شرحًا كاملاً على ضوء شخصية مؤلفه. إن فى أعظم الشعر لمحة عن شىء مجاوز، شىء غير شخصى، شىء لا يعدو المؤلف - من حيث علاقته به - أن يكون أكثر من وسيط سلبى(٣٦).

وبالطبع، فإننا لا نختلف مع إليوت فى أن الفن العظيم يحتوى بداخله على ما هو جوهرى وما هو عرضى، وأن ما هو جوهرى يرتبط بطبيعة الفن ووظيفته، بينما ما هو عرضى يرتبط بظروف إنتاجه. وبالتالى، فإن ما يتبقى من الفن لا يرتبط بطبيعة العصر، أو بظلال ذلك العصر داخل النص الشعرى، ولكنه يرتبط بالقيمة الثابتة التى تتجاوز العصور، والتى تتمثل فى: الخيال الفعال، وفى طبيعة اللغة المتجاوزة، وكذا قدرة الشاعر على تطويع واقتناص القيم الإنسانية الثابتة التى تستحيل عبر النص إلى قيم جمالية خاصة. وما ينطبق على العلاقة بين النص وعصره، لا ينطبق بالضرورة على العلاقة بين النص والذات التى أنتجته. فنحن لا يهمنا أن نشرح النص على ضوء شخصية منتجه، ولكن يمكن لنا أن نكتشف الذات التى أبدعت النص، إذا كانت هناك ضرورة إلى ذلك، من خلال النص ذاته. أى أننا يمكن أن نشرح شخصية المؤلف على ضوء النص، والذى يعد - طبقًا لذلك - وثيقة على شخصية منتجه لا العكس.

وبالتالى، فإننا نرى أن العلاقة بين الذات والنص هى علاقة ممتدة داخل الزمن، بحيث لا يمكن فصل النص عن منتجه، لأن العلاقة بينهما عضوية. أى أن تلك العلاقة هى جزء مما هو جوهرى فى الفن، حيث إننا نرى أن النص حين يمتد فى الزمن، فإنما نرد ذلك إلى سمتين به: سمة ذاتية تحمل بصمة منتجه

التى تتأسس على طبيعته الاستثنائية، وسمة موضوعية تمثلها القيم الجمالية والإنسانية التى تشكل الوجدان والعقل الإنسانيين على مدار الأزمنة.

وإليوت فى نظريته اللاشخصية لا يقصرها على الشعر وحده، وإنما يسحبها أيضًا على مجمل النتاج الأدبى، ثم يقوم بعملية تعميم مطلقة على الفن بأسره. إنه يرى أننا لا نعتبر الفن تعبيراً على الإطلاق، إنه خلق شىء موضوعى يستطيع أن يلمسه وأن يحسه القارئ فى كل مكان. ولا يمكن للفنان - بشكل عام- أن يصنع هذا الشىء إلا إذا توافر له شيئان: أولهما الموهبة، وثانيهما الوعى بالتقاليد الفنية(٣٧).

مفهوم الموهبة

وفى هذا السياق، فإن كلمة "الموهبة" تحتاج إلى قدر من التحديد المفهومى، حتى يتسنى لنا تصور ما يهدف إليه إليوت. إنه يشير إلى أن الموهبة هى القدرة على إحالة ما هو ذاتى إلى جسم موضوعى. أو بمعنى آخر، هى القدرة على مزج ألوف - بل ملايين التجارب - الشخصية (أى الذاتية)، وتوليفها بعضها مع بعض مهما تعارضت وتناقضت، بحيث ينتج عنها كائن جديد لا أثر فيه لهذه التجارب، هو العمل الفنى. وواضح من حديث إليوت أنه يرد الموهبة إلى القدرة على استيعاب وتمثل التجارب المتعددة، بل والمتباعدة، ثم إعادة إنتاجها إبداعيا، بحيث تختفى التجارب السابقة خلف تجربة جديدة موحدة، ليست مجموع التجارب السابقة، لكنها نتاج لعلاقة الجدل النفسى الباطن فيما بينها. فالموهبة إذن- طبقًا لإليوت - لا تقوم على "الإلهام، لكنها تقوم على "التمثيل" النفسى، قياسًا على فكرة التمثيل الغذائى، حيث المواد التى تدخل الفم غير المواد التى تنتج عنها بعد تمثلها غذائيا. ومن الواضح أن قوام الرأى السابق أمران: أن

الأدب يجاوز شخصية الأديب، وأن النقد محاولة لا تقل عن ذلك موضوعية لرؤية الأدب رؤية نزيهة محايدة[٣٨].

إن رينيه ويليك بنظرة نقدية ثاقبة، يرصد أن إليوت حين يستكمل نظريته المجردة غير الشخصية عن الشعر، فإنه رغم محاولته فصل الذات عن الشعر من خلال نفى آثارها العاطفية خارج القصيدة، إلا أنه - أى إليوت - عندما يستخدم قدرته النقدية فى مجالات تطبيقية، فإنه كثيراً ما يستخدم "معيار الشخصية"، وهى- كما يرصد ويليك - ليست الشخصية الراوية التجريبية، بل أنموذج الشخصية الصادرة من العمل نفسه. إنه يقيم كيان العمل الذى يظهر نموذجًا، "الشخصية المنقوشة فى سجادة"- على حد تعبير هنرى جيمس - على نحو أكبر بكثير مما يقيمه العمل الذى هو متقطع بشكل محض، والذى هو مجرد سلسلة من الأعمال غير المترابطة. إنه - أى إليوت - يقول: "هناك علاقة بين تمثيليات شكسبير المختلفة إذا ما أخذناها بالترتيب، إنها عمل سنوات من المغامرة حتى بتفسير فردى واحد "لأنموذج منقوش فى سجادة شكسبير". فإذا كان هذا الأنموذج هو أنموذج التطور الشخصى، فإنه ينجم عن فقرة أخرى: " إن الأنموذج الذى يطرحه شكسبير هو أنموذج التطور المستمر من البداية حتى النهاية، إنه تطور نجد فيه أن كلا من اختيار التقنية الدرامية والنظم فى كل تمثيلية، يبدو أنه قد تحدد بتزايد وفق حالة شكسبير عن المشاعر، ووفق الرحلة الخاصة لنضجه الانفعالى مع الزمن"[٣٩].

ويصل إليوت - فى النهاية - إلى أن المرء "لا يغدو مهيئًا للفن إلا بعد أن يكون قد توقف عن الاهتمام بانفعالاته وخبراته الخاصة، إلا من حيث هى مواد، وإلا عندما يكون قد وصل إلى هذه النقطة من الحياد، التى يلتقط فيها ويختار حسب مبادئ بالغة الاختلاف عن مبادئ الذين ما زالت تثيرهم مشاعرهم

الخاصة. فأعظم الفن لا شخصى، بمعنى أن الوجدان والخبرة الشخصيين يمتدان ويكتملان فى شىء لا شخصى، لا بمعنى أنهما شىء منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية(٤٠).

وبذلك، فإن إليوت لا ينكر البتة أن هناك مكانًا للتعبير الذاتى فى الأدب، ولكن بشرط أن تمر الذات بعملية ضغط مكثف، واندماج للمشاعر المتبادلة، تخرج منها مثلما يخرج الماس من باطن الأرض: لقد كان كربونًا فى الأصل، ولكن الضغط القوى الواقع عليه أحاله إلى شىء آخر: أقيم وأثمن(٤١).

رد الاعتبار للذات

وهكذا، يرد إليوت مرة أخرى الاعتبار إلى الذات، بعد أن استبعدها تمامًا من عمليات الإبداع من قبل. ولكنه حين يرد اعتبارها، فإنه يشترط أن تمر بعملية "ضغط مكثف"، يمارسها الشاعر بنفسه، لكى يستخرج ما فى أعماق الذات من قيم نفسية. كما أن "اندماج المشاعر" يعنى جدلها الداخلى، الذى يصهرها معًا فتصبح شيئًا جديداً، لا ينتمى إلى أى من التجارب السابقة، ولا يصبح حتى مجموعًا لها، بل نتيجة حوارها معًا. فكما أن الماس هو الكربون موضوعًا تحت ظروف خاصة، فإن الذات التجريبية هى نفسها الذات الشاعرة بعد أن نضع الأولى تحت شروط خاصة. وبالتالى، فإن إليوت قد قام بتلخيص شروط هذا التحول الخاص بنظرية "لا شخصية القصيدة"، وذلك ضمن فكرته الشهيرة بـ "المعادل الموضوعى"، والتى تأتى كمذكرة تفسيرية للنظرية الأولى.

على أن هناك من يدعى أن إليوت - رغم دعاواه العقلية - فإنه يتميز بحس عاطفى فى شعره، مما يعنى التعبير عن الذات بداخله. فيرى ماتيسن أنه لم يعد

من الضرورى، كما كان الحال قبلاً، أى قبل أن يدرك الناس ما فى شعر إليوت من حوافز غنائية، أن ينفق المرء وقتًا كثيراً فى الدفاع عن شعر إليوت ضد من يتهمه بالإسراف فى العقلانيـة، فكثيراً ما أجهـد هـو نفسه فى عدة مواقف، ليبين أن اهتمام الشاعر لا ينصرف إلى الفكر بمقدار ما ينصرف نحو إيجاد "المعادل العاطفى للفكر"، وأن المهمة الأساسية للشعر عاطفية لا عقلية[٤٢].

المعادل الموضوعى

من الممكن القـول إنه رغم بعض التحفظات حـول النظرية الشـعرية التى صاغها إليوت، فإنها تبدو- كنظرية - متماسكة إلى حد بعيد. وأولى القرائن الدالة على ذلك، تتمثل فى الترابطات الداخلية بين عناصر تلك النظرية. إن تلك العناصر تبدو - للوهلة الأولى - وكأنها جزر منعزلة، نظراً لتباعد المساحات التى تغطيها فوق خارطة الشعر، لكننا - إذا أمعنا النظر - فسوف نكتشف أن كل عنصر يؤدى باتجاه عنصر آخر. وبالتالى، فإن هذا الترابط الداخلى يؤدى - ضمنيا - إلى ترابط النظرية الشعرية ككل. فمفهوم إليوت عن "الشعر اللاشخصى"، ووضعه للسيرورة الإبداعية التى تتطلب حساسية موحدة، تنتهى- بالضرورة - إلى فكرة "المعادل الموضوعى". كما أن تبريره للتراث، وخطاطيته الخاصة بتاريخ الشعر الإنجليزى كسيرورة، تفضى باتجاه "تحلل" حساسية موحدة أصيلة. ويأتى تأكيده على " كمال الحديث العام المشترك " كلغة الشعر، ليؤدى باتجاه مناقشته للعلاقة بين الأفكار والشعر تحت مصطلح "المعتقد" [٤٣].

على أن ما يهمنا من عرض عناصر نظرية إليوت الشعرية، هو التوقف بإزاء مفهومه عن "المعادل الموضوعى"، لأنه يرتبط - بشكل غير مباشر- بتصوره عن

"الشعر اللاشخصى"، حيث يمثل الحل الفنى الذى يقترحه إليوت فى سبيل تحييد العاطفة ونفى الانفعال عن القصيدة. وتأتى الإشارة الدالة لفهم تصور إليوت عن "المعادل الموضوعى"، من خلال إحدى العبارات التى أطلقها هو شخصيا، ليصف بها شعره. فهو يرى أنه من النادر أن يحتوى هذا الشعر على "صورة تتمتع بالحد الأعلى من التركيز، صورة تمزج الدقيق والملموس مع نوع من الإيحاء اللانهائى"(٤٤). وهنا، يشير عاطف فضول إلى أن هذه الملاحظة هى المفتاح الأمثل لاستبيان وجهة نظر إليوت عن طبيعة الشعر الذى يحاول أن يكتبه، طبقًا لتصوراته النظرية، وذلك للتأكيد عليها من خلال النموذج التطبيقى. ونظراً لأن الصورة الشعرية تمثل العمق من الطبيعة الشعرية، لذا فقد انتدبها كحامل مفهومى عن تلك الطبيعة. فهذه الصورة – طبقًا للتصور السابق – "شديدة الإيحاء". إضافة إلى أنه يشير إلى أن الأدب الخالد هو دائمًا عرض: "إما للفكر، وإما للشعور، من خلال الكتابة عن أحداث مرتبطة بالفعل البشرى أو الأشياء فى العالم الخارجى"(٤٥).

وظيفة الصورة

ومن خلال تفسير إليوت لطبيعة الصورة الشعرية، ووظيفتها المتمثلة – من وجهة نظره – فى "الإيحاء"، فمن الممكن أن نعدها مدخلاً مثاليا لمناقشة أفكاره حول مفهوم "المعادل الموضوعى". إنه يرى أن "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى، هى إيجاد "معادل موضوعى". وبكلمات أخرى، (إيجاد طاقم من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث، تشكل الصيغة الحاملة لتلك العواطف")(٤٦). ومن خلال هذا التعريف، نجد أنه لا ينفى العاطفة بشكل مطلق، وإنما يحجبها خلف ستار شفيف من أشياء (مادية أو معنوية) تشير إلى العاطفة، لكنها

لا تتطابق معها. وبالتالي، فإنه يتم تحييد الانفعال العاطفي لدى الشاعر، لكي يطلق بدلاً منه إيحاءات ذات تأثير فكري يعادل التأثير العاطفي لدى القارئ. وإليوت يهدف من وراء ذلك إلى أنه حين تعطى الحقائق الخارجية التي يجب أن تؤدي إلى تجربة حسية، فإن تلك العاطفة تثار فوراً. ويرتبط هذا الأمر بمفهوم إليوت عن التجربة الفورية، التي توحد ما بين الشيء والعاطفة والفكر.

إلا أنه من المهم أن نتساءل عما إذا كانت الحوادث أو الأشياء التي يختارها الشاعر ليعبر عن عاطفته، ستولد العاطفة نفسها لدى القارئ أم لا؟. فإذا ما كانت الإجابة بنعم، فإن "المعادل الموضوعي" - في هذه الحالة - سوف يشبه" العامل المساعد" في العمليات الكيميائية، الذي يساعد على إتمام التفاعل بين مفردات تلك العمليات، في نفس الوقت الذي لا يدخل فيها. فإذا ما انتقلنا من مجال العمليات الكيميائية باتجاه الفيزياء، سنجد أن التمثيل - في هذه الحالة - سوف يكون أوضح. فالمعادل الموضوعي أشبه بالعدسة التي يمر من خلالها الضوء ليخرج من الجهة الأخرى دون أن تتغير طبيعته، ولكن التغير يطول هيئته. إنه يسقط على العدسة على هيئة خطوط متوازية، ثم ينكسر على الناحية الأخرى منها، لكي يتجمع في بؤرة العدسة، بعد أن تشحنه بطاقة هائلة، حيث يتحول من حالة "النور" إلى حالة" النار". وهذا - في اعتقادنا- هو نفس الدور الذي يقوم به "المعادل الموضوعي" تجاه العاطفة، فهو لا ينفيها لكنه يغير من هيئتها، ثم يقوم بإعادة شحنها بطاقة إيحائية تفوق قدرتها العادية، من خلال حجب الانفعال المصاحب لها.

إن عملية الحجب التي يمارسها "طاقم من الأشياء" أو "سلسلة من الأحداث" تتأسس نتيجة للعديد من تصورات إليوت عن الشعر. فهو يرى أن العمل الفني واقع "في مكان ما بين الكاتب وقارئه، إن له حقيقة ليست - بكل بساطة - حقيقة

ما يحاول الكاتب أن يعبر عنه، أو تجربته فى كتابته، أو تجربة القارئ أو الكاتب كقارئ". إن القصيدة "بمعنى ما لها حياتها الخاصة.. والشعور أو الانفعال أو الرؤية الناجمة عن القصيدة شيء مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤية في عقل الشاعر". إن "الاختلاف بين الفن والحادثة هو اختلاف مطلق دائمًا". إن هناك هوة بين التجربة الفردية والقصيدة وهى تنفتح. ويترتب على ذلك أن السيرورة السيكولوجية وراء القصيدة، لا يمكن أن تكون معيارًا للحكم على الشعر، "إنك لا تستطيع أن تجد اختبارًا يقينيا للشعر، اختبارًا يمكنك به أن تميز بين الشعر ومجرد النظم الجيد، بالرجوع إلى الوقائع الحادثة المزعومة فى عقل الشاعر(٤٧). وإليوت بذلك يتصور أن تجرد الشاعر عما هو شخصي، يجب- كما يبدو- أن نأخذه على أن الشعر ليس نسخًا مباشرًا للتجربة، ولكى نوقف هذا النسخ المباشر، يجب أن نقوم بتشويش المخيلة التى تعيد استدعاء صور الأشياء لكى نرى شيئًا آخر، من خلال تدمير النسق المنطقى الذى يحكم طبيعة تلك الأشياء. وهنا، فإن الشعر يتحول إلى أن يشير دون أن يصرح، ويوحى بالظلال بعد أن يخفى السطوع المنطقى للأشياء. ولكى تنتفى عملية النسخ بالصورة السابقة، فإن المعادل الموضوعى يتدخل ليحجب خلفه كل ما يربط موضوع القصيدة بالواقع الخارجى بشكل صريح.

تجليات القصيدة اللاشخصية

«مفهوم الشعر الصافى»

منذ ظهور الاتجاهات الرمزية فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر، كان " الشعر الصافى " قائمًا بخصائصه، لكنه لم يكن قائمًا بمصطلحه.

ولعل بول فـاليـرى هو أول من أطلق ذلك المصطلح فى مـقـدمـة لديوان لأحـد أصدقائه، لكنه لم يطوره من خلال إيجاد تحديد مفهومى إلا بعد أن أثار العديد من الإشعاعات والاستجابات داخل الحركة الأدبية، عند نهاية العقد الثالث من القرن العشرين. ومن المؤكد أن علاقته بمالارميه هى التى اتجهت به نحو فكرة الشعر المجرد، الذى تحول فيما بعد نحو تسمية " الشعر الصافى".

وعلى مستوى الواقع، فإن ملامح هذا الاتجاه الشعرى لم تظهر إلا مع بودلير، والذى كان يأمل فى كتابة قصيدة تمكنه من تحويل الواقع، وتخليصه من "واقعيته " وهذه الملكة – التى تمكنه من ذلك – أطلق عليها بودلير " الحلم " كما يسميها فى أحيان خرى " الخيال " أو المخيلة. وهو يخطو خطوة أبعد من ديدرو وروسو عندما يصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة، ولابد من فهم هذا الوصف فى إطار القوى الذهنية والإرادية، التى تنطوى عليها فكرة الحلم والخيال لديه، والتى تدور كذلك فى دائرة تسمح أيضا بالكلام عن الرياضة والتجريد[٤٨].

بودلير والخطوة الأولى

وإن كان بودلير هو الأسبق فى محاولة كتابة نص شعرى يرتبط بمفهوم الشعر الصافى، فإنه لم يكن الأسبق فى طموحه النظرى فى هذا الصدد. لقد تأثر فى تصوره السابق بإدجار آلان بو، الذى كان يرى أن الخلق الشعرى هو نوع من الفناء فى الطاقات السحرية للغة. فـإذا أراد الشاعر بعد ذلك أن يضيف إلى النغم الأول معنى أو فكرة، كان عليه أن يفعل ذلك بكل الدقة الرياضية، إن القصيدة كيان تام فى ذاته، فهى لا تنقل لنا الحقيقة ولا تشوه القلب، بل لا تنقل – فى الواقع – أى شىء على الإطلاق، أنها قصيدة لأجل ذاتها وحسب، ولعل بو – بهذه الأفكار – يكون قد وضع أساس النظرية الشعرية التى ستدور فيما بعد حول فكرة "الشعر الخالص" (أى الشعر الصافى)[٤٩].

ولقد مضت فكرة " الشعر الصافى " خطوة أبعد، حيث تبلورت على مستوى التنظير وكذا على مستوى الطموح الإبداعى، حين حرص مالارميه على أن يقتفى خطى بودلير، وأن يتبنى نموذج الشعر المجرد، لقد كان يرى أن روح الشاعر " مركز ذبذبة لانتظار غير محدود " وهو وصف يستبعد كل ما يتصل بالنفس من صفات أو أسماء. وهو يقول أيضًا فى عبارات أبسط: "إن مهمة الأدب – وهو فى هذا يتفق مع الجوع – أن يستبعد السيد (فلان) الذى يكتبه"[٥٠] فالجوع حالة غريزية لا ترتبط بالذات التى تحس بها، أى أن الجوع لا علاقة له بالشخص الذى يحس به، وهكذا الشعر. وبالطبع، فإن مالارميه كان يرمى من وراء ذلك إلى استبعاد الانفعالات عن القصيدة، حتى أنه حين سأله أحد زواره ذات مرة " ألا تبكى أبدًا فى أشعارك؟ أجاب ساخرًا: ولا أتمخط فيها !! إن بكاء مالارميه الممتنع هو أشبه بدموع بودلير التى " لا تتحدر من "القلب" والتى سبق أن ذكرناها.

مالارميه والبدايات

إن البداية الحقيقية لظهور " الشعر الصافى " كأثر جمالى وتصورات نظرية، بدأت مع مالارميه، لقد ثبت ستيفن مالارميه فكرة " الشعر الصافى " والغامض والسحرى تثبيتًا صارمًا فى العقل العام، لا بنظرياته، ولكن بعمله الصارم والشاق، ويمثله الشخصى باعتباره الكاهن الأكبر للشعر[٥١].

مفهوم الشعر عند مالارميه – مثلما هو الحال عند إدجارآلان بو – تحصيل للتأثيرات مقترنة بتوقان إلى الجمال الخالص، غير أن مثال مالارميه أبعد ما يكون عن الجمال العاطفى الانفعالى الأثيرى " الفائق " عند بو: إنه شىء أكثر تزمتًا وهو ثلجى، متجمد، وفى الوقت نفسه حالك وأجوف على نحو مخيف وباهر[٥٢].

وفيما يتعلق بتصورات مالارميه النظرية عن الشعر بشكل عام والشعر الصافى بشكل أخص، فإن رينيه ويليك يرى أنه ليس هناك مزيد من الاحتياج - على الأقل - لتفسير نظريات مالارميه الشعرية، أكثر من جو التشاؤم الإلحادى فى القرن التاسع عشر، وبعض المعرفة بالأفكار العامة فى التراث الأفلاطونى الجديد فى علم الجمال، إن الفن يبحث عن المطلق ولكنه ييأس من إمكانية الوصول إليه " إن ماهيه العالم هى العدم، النيرفانا، ولا يستطيع الشاعر أن يفعل شيئًا سوى أن يتحدث عن هذا "العدم" عن هذا "الصمت" (٥٣).

لم يكن الشعر الصافى من وجهة نظر رواده ترفًا، لكنه كان يمثل طموحًا مثاليا، وهذا الطموح كان بمثابة محاولة للالتحاق بالمطلق أو باللانهائى، ولكى يتحقق ذلك فإن عليه أن يدرك أن " العالم الثانى يختبئ وراء الفراغ العقيم. إن اللانهائى يكمن فى اللاشىء، ومهمة الشاعر - إذن - أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع، حتى يخلق نوعًا من الفراغ فى داخل نفسه، تتدفق وتتلألأ فى هذا الفراغ صور العالم اللانهائى الكامن فى اللاشىء (٥٤).

إن محاولة الاتصال باللانهائى هى - بالضرورة - محاولة للقبض على الحقيقة المستترة خلف مظاهر العالم الواقعى، لذلك فإن مالارميه يشير إلى أن " الهدف الأساسى للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص، والذى لا تشوبه أية شائبة من أصداء الحقيقة المحدودة والملموسة التى تحيط بنا" (٥٥) .

فاليرى واكتمال الظاهرة

أما بول فاليرى ففى رأيه أن كل عمل مكتوب وكل منتج من منتجات اللغة، يحوى آثارًا أو عناصر مميزة، سيطلق عليها وصف " الخصائص الشعرية"

فعندما ينحرف الكلام انحرافًا معينًا عن التعبير المباشر، أى عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدى بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات، متميزة عن الواقع العملى الخالص، فإنه يؤدى إلى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، فنشعر – حينئذ – بأننا قد وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادراً على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلاً واستخدم ينشأ عنه الشعر من حيث تأثيره الفنى[٥٦]. فالشعر الصافى – إذن – هو نتاج البحث عن تلك الخصائص الشعرية، وتأسيس القصيدة عليها، وذلك من خلال العلاقات الباطنة والتى يخفيها عنا الواقع العملى، ويحجبها الانفعال الذاتى الذى تمارسه الذات التجريبية.

ثم يشير فاليرى إلى أنه إذا ما كان بالوسع جعل العمل الفنى مؤلفًا بالكامل من هذه العناصر المتميزة تماماً عن اللغة، والتى يصفها – أى اللغة – بأنها غير حساسة، وإذا كان فى الوسع الإيحاء بإقامة نظام كامل من العلاقات المتبادلة بين صورنا وأفكارنا من ناحية، ووسائل تعبيرنا من ناحية أخرى، فإن هناك نظامًا يتلاءم خاصة مع إيجاد انفعال عقلى، وهاتان الإمكانيتان معًا تشكلان قضية الشعر الصافى[٥٧]. فالشعر – من وجهه نظره – هو سعى للاقتراب من هذه الحالة المثالية الخالصة، وهو يرى أن ما نسميه " قصيدة " إنما يتألف – عمليا – من نثار من الشعر الصافى، موزع على موضوع. ثم يستطرد فاليرى ليقرر أن فكرة الشعر الصافى عنده هى فكرة تحليلية فى المقام الأول: فالشعر الصافى هو وهم وليد الملاحظة، أو هو – كما أشار بودلير – حالة "حلم". إن فاليرى يستعيد التشبيه ليعيد إنتاجه مرة أخرى، فيقرر أن "الحلم عندما تستعيده الذاكرة، يجعلنا ندرك أن وعينا يمكن أن يصحو ويمتلئ حتى الشبع بمجموعة

كاملة من المعطيات، التى تختلف قوانينها عن معطيات الحواس اختلافاً واضحاً، لكن هـذا العالم العاطفى الذى قد نتعرف عليه عـن طريق الحلم، لا يمكن الدخول أو الخروج منه حسب إرادتنا، فنحن نحتويه وهو يحتوينا، بمعنى أننا لا نملك وسيلة للتأثير فيه لكى نعدله، وهو لا يستطيع أن يتعايش مع قدرتنا الهائلة على التأثير فى العالم الخارجى، وهو يظهر ويختفى فى نزوات(٥٨).

مفهوم الشعر الصافى

جرت محاولات عدة فى سبيل إنتاج مفهوم للشعر الصافى، من خلال تأسيس تعريف له وإذا كان إطلاق المصطلح واستقراره لا يتطلب سوى التواطؤ والتواتر فإن تأسيس التعريف يتطلب التأكيد على السمات الفارقة داخل الظاهرة (موضوع المصطلح)، ورصد فعاليات تلك السمات، على أن يتم ذلك من خلال أقل عدد ممكن من الكلمات، ومن هنا، كانت صعوبة إيجاد تعريف مفهومى للشعر الصافى، الذى يصعب تصوره – كما يقول أمادو ألونسو– إلا بالتعريفات السالبة.

على أن الصعوبة التى انتابت التعريف طالت المصطلح بدوره، فلم يتم الاستقرار على المصطلح النهائى إلا بعد مرور ما يقرب من نصف القرن على بزوغ الظاهرة، ولقد طرحت تسميات عديدة ليتم إطلاقها على هذا النوع من الشعر، يمكن الإشارة إلى ثلاثة منها باعتبارها الأكثر شيوعاً، وهى:

الشعر الصافى، الشعر المجرد، الشعر الصامت. وبعد أن استقرت الظاهرة استقر أيضاً المصطلح بشكله النهائى ليطلق على تلك الظاهرة الشعرية " الشعر الصافى".

أما محاولة البحث عن تعريف مفهومى فقد ظلت فى حالة من التيه، لصعوبة تعريف الظاهرة بما فيها، ومحاولة تعريفها بما ليس فيها. وقد أدى ذلك إلى نوع من التناقض بين من تصدوا لتلك المهمة، بل إن التناقض قد طال الشخص الواحد فى تلك المحاولة المضنية. فهاهو الناقد الفرنسى برن جوفروى يطرح ثلاثة مفاهيم عن ظاهرة الشعر الصافى وكلها تحدد هوية الظاهرة بطريقة سالبة، طبقًا لانتفاء المضمونات التى يحتوى عليها، والتى تنتمى – بالضرورة – إلى الواقع الخارجى. إن جوفروى – بداية يرى أن الشعر الصافى هو " اللحظة العليا التى ينسى فيها البيت الشعرى – بطريقة منسجمة ومتجانسة – مضموناته". ثم أنه يصوغ فى نفس التعريف بكلمات أخرى، لا تحدث انحرافًا مع الطرح السابق، حين يقرر أن الشعر الصافى هو " ذلك الشعر الذى لم يعد يريد أن يقول شيئًا، وإنما يريد أن يغنى فحسب. وبالطبع، فإن الصياغة الثانية هى مجرد صياغة إنشائية لا تقدم مفهومًا ولكن تطرح حالة ويتفق التعريفان السابقان – فى ضرورة نفى الواقع عن القصيدة، والتأكيد على الحالة الموسيقية للنص من خلال الإيقاعات التى يمكن أن تنتج عن العلاقات الصوتية بين الكلمات ذات الجرس المختار بعناية. أما التعريف الثالث الذى يطرحه جوفروى ففيه يقرر أن الشعر الصافى هو " كل شعر لا يقصد إلى استثارة الإحساس، أو التعبير عن أفكاره ومضموناته، بقدر ما يريد أن يكون (لعبًا) تمارسه اللغة والخيال"[٥٩]. وبذلك، يصبح الشعر شأن اللعب غاية فى ذاته.

ولقد حاول شكرى عياد فى مجال دراسة الشعر الصافى، أن يطرح تعريفًا للمصطلح، يرى فيه أن ذلك الشعر " هو أقصى مدى من التجريد يمكن أن يصل إليه الشعر"[٦٠] وعياد – هنا – يعرِّف الشعر الصافى بإحدى خصائصه، وهى التجريد، وبالتالى يظل هذا التعريف قاصرًا، لأنه:

أولاً: يعرف الكل بالجزء

وثانيًا : لأنه يعرف الظاهرة – أيضًا– بالسلب

وفى إطار تبادل المفاهيم ما بين مصطلحى " الشعر الصافى" والشعر الصامت تجدر الإشارة إلى أن التعبير الأخير يتم تعريفه أيضًا من خلال رصد خصائص، وليس من خلال فعاليات تلك الخصائص، وتتمثل تلك الخصائص فى التركيز، والإيجاز، والتعرية و"أدب الصمت – مثلما هو عند بيكيت – هو الأدب الذى لا يقول شيئًا محددًا"(٦١). وهذا هو تعريف آخر بالسلب، حيث يُعرف الشعر لا بما يقوله ولكن بمالا يقوله.

شروط الشعر الصافى

إن وجود الشعر الصافى، كما يقول الشاعر الإسبانى، ساليناس، يتوقف على قدرته على التخفف بقدر الإمكان من الموضوعات والأشياء، لأن هذا وحده – كما يتصور ساليناس – يتيح للغة أن تتحرك حركتها الإبداعية الحرة. إن الشاعر – طبقًا لجو تفريد بن – يلجأ إلى الحيل الشكلية ليحافظ على انطلاقة الأسلوب، فهو يثبت الخواطر التى ترد عليه كما لو كان يدق بالمسامير، ويعلق عليها متابعًا ألحانه وهو يتحاشى أن يربط الأشياء ببعضها ربطًا ماديا سيكولوجيا، بل يكتفى بالإشارة ولا يمضى إلى غايته(٦٢).

إذن، فاتساع المسافة بين القصيدة والأشياء المادية والموضوعات العقلية المتعارف عليها، هى واحدة من شروط الشعر الصافى، إلى جانب الاكتفاء بالإشارة (أى الإيحاء) إضافة إلى رفض ربط الأشياء ماديا حتى لا يمكن ردها إلى الواقع، أو سيكولوجيا حتى لا يمكن ردها إلى الذات. وهذه الشروط

الثلاثة ليست نهائية فى تحديد طبيعة الشعر الصافى، إذ أن هناك شروطًا أخرى.

إن شرط النقاء أو "الخلاص الشعرى" هو واحد من شروط الشعر الصافى وهو يعنى التجرد من الأشياء أو نفيها أو إلغائها. ولا يقتصر الأمر على هذا، بل إن كل خصائص الشعر الحديث تتجمع فى هذه الفكرة، فهى تعنى إهمال مواد التجربة اليومية، والمضمونات التعليمية أو الهادفة، وصرف النظر عن الحقائق العملية والمشاعر العادية، ونشوة القلب أو التطرف فى الانفعال. وعندما يخلو الشعر من كل هذه العناصر، يصبح قادرًا على الإيحاء والسحر اللغوى. بهذا تستطيع الطاقات اللغوية التى تكمن بعيدًا عن وظيفة التفاهم والتواصل اليومية للغة أن تجرب، وتوفق إلى النغم المؤثر المتجرد من المعنى، الذى يحيل البيت إلى "تعويذة سحرية" ويضفى عليها قوتها وتأثيرها[٦٣].

وعلى ذلك، يمكن تلخيص شروط الشعر الصافى فى شرطين أساسيين:

الأول: استبعاد الواقع تمامًا حتى لا يؤثر بالسلب على الحالة الإيحائية للقصيدة

الثانى: نفى الذات إلى خارج حدود القصيدة حتى نتخلص من الأثر العاطفى للانفعال

ويأتى هذا الاستبعاد والنفى باعتبار أن الفن ليس له أيه صلة بالأمور العملية، وليس للعمل الفنى أى شأن بالمطامع أو المصالح، لأنه عمل فنى يكفى نفسه بنفسه والذين يجرونه إلى الشارع ويجعلونه موضوعًا للحديث على الشاى، ويكرهونه على دخول البيوت، هم الذين يهينونه أبلغ إهانة.. فالفنانون ليسوا مصلحين ولم يشغلوا أنفسهم بإنتاجهم، والكشف عن قوانين فنهم، ورؤية الجمال

الحق الذى كان مصدر يقينهم وانتصارهم، لذلك لم يخلطوا الشعر بالعاطفة، ولا الجمال بالفضيلة، ولا الفن بالمنفعة[٦٤]. وبذلك، فإن الشروط التى تميز الشعر الصافى عما سواه تقترب من فكرة التجريد الموسيقى، حيث تصبح الموسيقى غاية فى ذاتها،، ويصبح النغم هو الهدف النهائى لابتعاثها. وهذا الطموح الشعرى الذى جاء بتأثير فاجنر الطاغى على شعراء الحركة الرمزية، أدى بهم إلى طموح الوصول بالشعر إلى ذروة التجريد اللغوى، فى سبيل تفجير النغم الناتج عن العلاقة بين جرس الكلمات، محاولين خلق حالة كتلك التى تبعثها الموسيقى فى النفس، دون أن يكون للنص الشعرى أدنى مردود واقعى، أو أدنى اهتمام بالمعنى.

عناصر الشعر الصافى

إذا كانت شروط الشعر الصافى هى التى تحدد مبرر وجوده، فإن العناصر التى يتأسس عليها تحدد طبيعة هذا الوجود، ويمكننا أن نحصر تلك العناصر فى ثلاثة، تمثل المحددات الأساسية لهذا النوع من الشعر، وهى: الإيحاء - التجريد - طرح النزعة البشرية.

وحين نتمعن فى هذه العناصر، سنجد أن اثنين منها يتصلان بشروط الشعر الصافى، حيث إن التجريد يتصل باستبعاد المضامين أو الحقائق العقلية التى تتصل بالواقع الخارجى، بينما طرح النزعة البشرية يرتبط بنفى الذات وما يتصل بها من انفعال أو عاطفة، أما العنصر الأخير (أى الإيحاء) فيرتبط بالغاية التى تنشدها القصيدة، وذلك فى علاقتها بقارئها الضمنى، والذى هو بالضرورة نخبوى.

أولاً: الإيحاء

الإيحاء – طبقا لمعجم المصطلحات الأدبية – هو "إشارة موجزة عادة، ويغلب عليها أن تكون عرضيــة وغير مباشرة، إلي شخص أو حادث أو وضــع أو مكان (له دلالة أدبية أو تاريخية)، يفترض أنه مألوف معروف، ولكن أحيانًا ما يكون غامضًا أو غير معروف.. وتستهدف الإشارات أو الإيحاءات إضافة ثروة من التجربة والمعرفة، أبعد من حدود التقرير الواضح[٦٥].

لقــد كان مالارميــه هو أول من أطلق هذا المصطلح، وهو إن لم يقدم تعريفًا له، إلا أنه أشار بأنه " الإيحاء " هو نقيض الوصف الموضوعى، هو إهابة Evocation، وتلميح Allausion، واستثارة [٦٦]. فإذا كان الوصف الموضوعى يقدم الشيء كما هو بالضبط، أى أنه يتوخى الدقة على حساب الوضوح، فإن الإيحاء – على العكس من ذلك – يستهدف الوضوح على حساب الدقة، لذلك فإنه يضحى بالثانية لحساب الأولى. فالإيحاء هو الذى يرد الأشياء إلى طبيعتها التى تحتجب فيما وراء اللغة الاتصالية والمنطق العقلى، وكونه " إهابة " فهذا يعنى تحوله إلى دافع أو حافز لتنبيه وعى المتلقى لكى يستقبل ما هو مدهش وغير مألوف، وكونه تلميحًا يشير إلى تناوله ظلال الأشياء لا الأشياء ذاتها، مع إعادة إنتاج وظائفها المادية أو المعنوية، هذا – تحديداً – ما أطلق عليه مالارميه تعبير "الحساسية الجديدة " والتى عرَّفها بأنها الرسم لا للأشياء، ولكن لما تنتجه هذه الأشياء [٦٧]. وحين نأتى إلى الملمح الثالث للإيحاء وهو "الاستثارة" سنجد أن مالارميه يقصد بها استثارة الذهن، لا استثاره العواطف التى ينتج عنها انفعال، حيث إن الذهن يسعى إلى الكشف عن حقائق الأشياء، بينما الانفعال يطمسها.

وتحت تأثير " الإيحاء " ظل مالارميه يرى أنه هو الهدف من الأدب، وليس للأدب هدف سواه أى الإيحاء بالأشياء لا تسميتها أو وصفها وصفاً مباشراً، ذلك أن تسمية الشيء تضيع على المتلقى ثلاثة أرباع المتعة الأدبية: متعة التخمين والحدس التدريجي[٦٨]. وفي موضع آخر، أطلق مالارميه على تلك المتعة وصف "فرح الظن اللذيذ"، باعتبار أن أفق انتظار القارئ يطرب للانفتاح الدلالي.

وتأسيساً على تصورات مالارميه فقد اخترع الشعراء الرمزيون لغة تعتمد على قدرتها الإيحائية، دون أن تعول كثيراً على وظيفتها التوصيلية، أو تأبه لغياب المعنى. ولقد شحن هؤلاء الشعراء اللغة بالعديد من الوسائل الإيحائية، سواء تمثلت هذه الوسائل فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب) أو فى البناء الموسيقى (تحطيم الإيقاع التقليدى)، أو فى أشكال الخيال الشعرى من صورة ورمز[٦٩]. لقد برز هذا التوجه نتيجة لأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تمثلها النفس الشاعرة، أو تجسيم ما يتحرك خلف الحواس كما يقول ييتس. لذلك، اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكانياتها الإيحائية فى الأصوات والتراكيب[٧٠]. فإذا ما وفق الشاعر فى تحقيق الوضع الصوتى الأمثل للكلمات، بنفس تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها التركيبية والدلالية، فإن الألفاظ تصبح إنشائية: توحى ولا تقرر، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة، وتثير وقعًا نفسيا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية، بل قد تبلغ من القارئ أكثر مما بلغته من الشاعر ذاته[٧١].

وعلى ذلك، فإننا يمكن أن نعرف " الإيحاء بأنه " فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة ويصور ملموسة ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها فى ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة[٧٢].

ثانيًا: التجريد

تقوم الأشياء على أساس سماتها العامة، بغض النظر عن الوقائع العينية، فالصفات والخصائص تعزل باعتبارها أفكارًا خالصة، أى أن التجريد هو صفة أو فكرة تؤخذ بمعزل عن الشيء أو الموقف الذى توجد فيه. فالحلاوة والبياض والخشونة تجريدات، أما السكر فعينى مشخص، والوردة الحمراء فى الشعر تجرد منها صفات الطزاجة والشذى، ويغفل عن ذبولها السريع وأشواكها(٧٣).

وفى المقابل فإن التجريد – فلسفيا – يعنى عملية الفرز الذهنى لبعض صفات (أو روابط) الموضوع، وعزلها عن باقى الصفات. وفضلاً عن ذلك، يدل مصطلح التجريد على المفهوم الذى يتم التوصل إليه بفضل تلك العملية. إن الصفات التى يفرزها التجريد يعقلها الإنسان، لا بمعزل عن باقى الصفات فحسب، بل عن حواملها أيضًا، أى الموضوعات ذاتها. وقد يتراءى – للوهلة الأولى – أننا نبتعد عند التجريد عن الموضوعات والظواهر، وفى حقيقة الأمر، فإن هذا المدخل يسمح بالتعمق فى سبر أغوارها. فالتجريد يتيح فرز مؤشرات الموضوع الجوهرية الرئيسية، ورصدها فى صورتها " البحتة "، بالتجرد من شتى التأثيرات الثانوية العرضية(٧٤).

وعلى المستوى السيكولوجى فإن " المجرد" هو ما يدرك إدراكًا عقليا ذهنيا، وليس إدراكًا حسيا فالمعرفة – مثلاً – أو الثقافة تعتبر مفهومًا مجردًا، لكن الكتاب المعين هو مدرك عياني، له شكل وأبعاد ولون ووزن، وكلها تدرك بالحواس. وعلى هذا، فالمجرد هو مقابل العيانى (أى المجسد)(٧٥).

أما على مستوى الأدب والفن، فإن جادامر يعرفه – ببساطه – بأنه "غياب الموضوع فى العمل الفنى"(٧٦). ثم يستطرد ليبين طبيعة التجريد، فيقرر أنه ينشأ

نتيجة لحيرة الشاعر بين الذات والمجموع، فيلجأ إلى خلق عالم مستقل له علاقاته الداخلية المغايرة لما هو خارجي، ومن ثم يحمل هذا العالم مضامينه ولغته الصادمتين لوعى المتلقى، الذى يقع فى حيرة التأويل والتفسير(٧٧).

ولقد انتهى بودلير إلى القول بفكرة التجريد، وكان الخيال "الخلاق" أو "المطلق" أحد آليات هذه الفكرة وأحد محفزاتها، وعند شعراء الحداثة هو ملكة قادرة على خلق اللاواقع، فيجعل من اللغة - أو العبارة الشعرية - مجموعة متحررة من المعنى، حتى ليوازى الخيال(٧٨). وبذلك، فإن التجريد هو نزعة من نزعات الحداثة: الأفكار فى فضائه لا تتشكل، والواقع لا يتحقق، إذ على الشاعر - فى ظل هذه النزعة - أن يجرد الواقع - كما يقول والاس ستيفنز " بوضعه فى خياله، ليعطيه واقعاً آخر مستقلاً"(٧٩).

وفى المقابل، فإن مالارميه كان يرى أن " التجريد هو الموضوعية "، هو الحقيقة. والفن يستهدف (الفكرة) التى لا يمكن التعبير عنها إطلاقاً لأنها عمومية لدرجة أنها خالية من أية ملامح عينية. وهو يسمى الروح الفرنسية " الروح التخيلية والتجريدية للغاية، ولذا فهى الروح الشعرية". والمصطلح العام "الزهرة" هو بالنسبة له شاعرى،لا لشىء إلا لأنه يوحى بأنه "الواحد الغائب عن كل شىء." ومن هنا، فإن الفن مجرد وغامض نوعاً ما. إن كل ما يستطيع عمله هو التنويه بالسر، إن الفن يجب " أن يبعث بظلال متعمدة - الشىء الصامت والزئبقى وغير المباشر(٨٠). وطبقاً لذلك، فإن مالارميه ينظر بشكل معتاد إلى الفن التجريدى بنغمة الزهو اليائس " الشعر هو التعبير عن المعنى الصورى للجوانب المختلفة لوجودنا، إنه لهذا قيمة حقيقية لحياتنا على الأرض، وهو واجب روحنا ". إن "الأدب يوجد، وإذا شئتم فإنه وحده هو الذى يوجد لكى يستبعد كل شىء عداه"(٨١).

ويرى ويليك أن نظرية الفن قد وصلت هنا إلى وضع متطرف، حتى أنها تنهى – على نحو ملائم – هذا القدر لنقد القرن التاسع عشر، والفن وحده يظل باقيًا فى الكون، وليس الفن وحده، بل أيضًا الشعر بصفة خاصة. إن رسالة الإنسان الرئيسية هى أن يكون فنانًا، شاعرًا، لكى ينقذ شيئًا من حطام الزمن. إن العمل، أو بمصطلح مالارميه (الكتاب)، يتدلى على الفراغ، العدم الجاحد والصامت. إن الشعر مستقطع بحدة من الواقع العينى، ومن اهتمامه القديم بمحاكاة الطبيعة، والتعبير عن شخصية الشاعر، من البلاغة أو الانفعال، ولا يصبح إلا (علامة) يدل على العدم[٨٢]. وبالطبع، فإنه لا يمكن أن يتم الفصل بين العمل وماضيه الذى يثقل كاهله، إلا من خلال تجريده، أى تحويله إلى فكرة موضوعية خالصة، تطفو فوق سطح ذاكرة الواقع ومفرداته، وتعوقه عن الوصول إلى حالة شعرية صافية.

إذن، فالرمزية يمكن أن يقال عنها– فى التحليل الأخير – إنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع، وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء أكانت أفكار تعتمل داخل الشاعر (بما فيها عواطفه)، أو أفكار بالمعنى الأفلاطونى، بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق إليه الإنسان [٨٣].

ثالثًا: اطراح النزعة البشرية

بالرغم من أن إطراح النزعة البشرية، برز مع بزوغ نموذج الشعر الصافى،الذى ارتبط بالحركة الرمزية، فإنه لم يقتصر على تلك الحركة وحدها، بل تعداها إلى اتجاهات أدبية أخرى. لقد كان كل من الشعر العقلى والشعر اللامنطقى يشتركان معًا فى طرحهما للنزعات البشرية، وبعدهما عن العاطفية المألوفة، وتخليهما عن الشيئية المعتادة، وتأبيهما على الفهم المحدد، وإيثارهما

للايحاء بمعانٍ متعددة، وجعلهما من القصيدة كياناً مستقلاً بنفسه، يكمن مضمونه فى لغته وخياله الطلق ولعبه بالأحلام، لا فى محاولة نسخ العالم أو التعبير عن العواطف. وكل هذه الصفات ستصدم القارئ العربى - بالضرورة - لأنه اعتاد من الشعر أن " يصور " أو أن " يعبر " (٨٤). ويمكن أن نضيف إلى هذين الاتجاهين فى إطراحهما للنزعة البشرية اتجاهات أخرى، مثل إنتاج بعض شعراء الاتجاه "الصورى" الذين تأثروا بالمنجز الرمزى، إضافة إلى الاتجاه السيريالى فى الأدب، الذى لم يكن يعول كثيراً على تلك النزعة، أو على الأشياء المادية للواقع الخارجي.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن الاتجاه الرمزى، الذى طرح تصوراً أوليا عن رفضه لوجود النزعة البشرية داخل القصيدة، كان يتسم - فى بداياته - بأنه ذو نزعة إنسانية متفائلة لكن سرعان ما بدأ جانب كبير من الشعر الرمزى يتجه وجهة أخرى، وهى ما أطلق عليه "الرمزية المتجاورة"، والتى تتسم بأنها ذات نزعة عدمية تشاؤمية. على أنه من المهم التأكيد على أن كلا الاتجاهين يستبعد النزعة البشرية من الشعر، بمعنى نفى العاطفة أو الانفعال عن القصيدة، والتأكيد على ضرورة تحريرها من أية آثار أو ظلال للتجربة الحياتية التى يمكن أن تمر بها الذات التجريبية.

وفى هذا الصدد، فإننا إذا أردنا أن نفهم رامبو، كأحد أهم الشعراء الرمزيين فلابد - بداية - من الفصل بين الذات الشعرية والذات التجريبية لديه. إن "الأنا" التى تتحدث فى شعره شأن الأنا التى تتحدث فى "أزهار الشر"، لا صلة لها بالأنا أو الشخصية فشعره ليس تسجيلا لحياته التى عاشها أو تجاربه النفسية التى كابدها. ولعل هذا أهم مظاهر الحداثة فى شعره، بل لعله أن يكون بداية هذه الظاهرة العامة التى نلخصها بوضوح فى الجانب الأكبر من

الشعر الحديث، وبخاصة فى شعر إزراباوند وسان جون بيرس، ألا وهى ظاهرة الانفصال بين الذات الشعرية والذات الشخصية[٨٥].

كذلك، فإن شعر مالارميه الذى يلغى الواقع ويحطمه فى سبيل نفى النزعات البشرية، فإنه يحاول - فى نفس الوقت - أن يحقق الجمال فى اللغة والكمال فى الشكل. ولذلك، تصبح الأوزان والإيقاعات الدقيقة المحكمة بمثابة الوعاء المنقذ الذى يحتوى الواقع الذى ألغاه أو أعدمه من الناحية الموضوعية. على أن مفهوم الشعر الصافى يمكن أن تلخصه بدقة مقولة بودلير: "الشعر ليس له هدف آخر غير نفسه، وكلما زاد الفن من تحرير نفسه مما هو تعليمى، ازداد توجهاً نحو الجمال الخالص النزيه".

الهوامش

(١) ثورة الشعر الحديث – حـ ١ – عبد الغفار مكاوى – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٧٠– ص٢٩ .

(٢) نفسه – ص ٣٢ .

(٣) نفسه.

(٤) نفسه – ص ٤٤ .

(٥) نفسه – ص ٦٥ .

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

(٨) نفسه– ص٦٧ .

(٩) نفسه – ص٢١٠ .

(١٠) الرمزية – تشارلز تشادويك – ت نسيم إبراهيم يوسف – الهيئة العامة للكتاب– ١٩٩٢– ص ٩٨ .

(١١) ثورة الشعر الحديث – ص ١٨٢ .

(١٢) قضايا أدبية عامة – إيما نويل فريس وبرنار مورالیس – ت د/ لطيف الزيتوتى – عالم المعرفة – ٢٠٠٤ – ص ١١٩ .

(١٣) نفسه.

(١٤) اللغة العليا – جون كوهين – ت. د أحمد درويش – ط٢ – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – ١٩٩٨ – ص ١١ .

(١٥) مقالة " بول فاليرى " أندريه جيد – ضمن كتاب "الرؤيا الإبداعية" ت أسعد حليم – سلسلة الألف كتاب – ١٩٦٦ – ص ٦٩ .

(١٦) الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر– د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف – ط١–١٩٧٧ – ص ٦٦ .

(١٧) نفسه – ص ٦٧ .

(١٨) نفسه – ص ٦٨ .

(١٩) نفسه – ص ٧١ .

(٢٠) نفسه.

(٢١) قضايا أدبية – ص ١٣٣ .

(٢٢) قصيدة النثر – سوزان برنار – ت. زهير مجيد مغامس – هيئة قصور الثقافة –١٩٩٦ – ص ١٩٦ .

(٢٣) ثورة الشعر الحديث – ص ١٨٤ .

(٢٤) نفسه – ص ٢٠٠ .

(٢٥) الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر –ص ٧٠ .

(٢٦) نفسه – ص ١٣٥ .

(٢٧) نفسه –ص ٧٠ .

(٢٨) تاريخ النقد الأدبى الحديث – رينيه ويليك – ت.د مجاهد عبد المنعم مجاهد – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – حـ ٥ – ٢٠٠٤، ص ٣٨٩ .

(٢٩) موسوعة " علم النفس والتحليل النفسى – مجموعة مؤلفين – دار سعاد الصباح – مادة "وجدان" –١٩٩٣ – ص ٨٣٧ .

(٣٠) المختار من نقد اليوت – ت. د ماهر شفيق فريد – حـ١ – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة –٢٠٠٠ – ص ٣٦٧ .

(٣١) تاريخ النقد الأدبى الحديث – ص ٣٨٦ .

(٣٢) نفسه – ص ٣٨٩ .

(٣٣) نفسه.

(٣٤) نفسه – ص ٣٩٠ .

(٣٥) المختار من نقد إليوت – ص ٦٠ .

(٣٦) نفسه – ص ٦١ .

(٣٧) نفسه – ص ٦٠ .

(٣٨) نفسه.

(٣٩) تاريخ النقد الأدبى الحديث – ص ٣٨٧ .

(٤٠) المختار من نقد إليوت – ص ٦١ .

(٤١) نفسه – ص ٦٣ .

(٤٢) "ت. س." إليوت الشاعر الناقد"– ف. أ. ماتيسن – ت. إحسان عباس – المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٦٥ – ص ١٢٩ .

(٤٣) تاريخ النقد الأدبى الحديث – ص ٣٧٧ .

(٤٤) النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس – عاطف فضول ت – أسامة أسبر – المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٠ –ص ١٢١ .

(٤٥) نفسه.

(٤٦) مقالة "هاملت"– د. كمال أبو ديب– مجلة "المهد" – العدد ٣/٤ –ص ٣٤ .

(٤٧) تاريخ النقد الأدبى الحديث – ص ٣٨٥ .

(٤٨) ثورة الشعر الحديث – ص ٩٢ .

(٤٩) نفسه – ص ٩٠ .

(٥٠) نفسه – ص ١٤٨ .

(٥١) النقد الأدبى الحديث – جـ٤– ص ٤١٩ .

(٥٢) نفسه.

(٥٣) نفسه – ص ٤٣٠ .

(٥٤) الرمزية – ص ٩٨ .

(٥٥) نفسه – ص ٤٣ .

(٥٦) الرؤيا الإبداعية – مجموعة مقالات – ت. أسعد حليم – سلسلة الألف كتاب – ١٩٦٦– ص ٢٠ .

(٥٧) نفسه.

(٥٨) نفسه – ص٢٣ .

(٥٩) ثورة الشعر الحديث – ٢٤٢ .

(٦٠) الأدب فى عالم متغير– د. شكرى عياد – ص ٨٧ .

(٦١) الإبهام فى شعر الحداثة – د. عبدالرحمن القعود – عالم المعرفة – الكويت – ٢٠٠٢ – ص

(٦٢) ثورة الشعر الحديث – ص ٢٤٢ .

(٦٣) نفسه – ص ٢٧٦ .

(٦٤) نفسه – ١٨٤ .

(٦٥) معجم المصطلحات الأدبية – إبراهيم فتحى – دار شرقيات – مادة (تلميح – إلماع) – ٢٠٠٠– ص ٥١ .

(٦٦) ثورة الشعر الحديث – ص ٢٠٢ .

(٦٧) بناء لغة الشعر – جون كوهين – ت. د أحمد درويش– مكتبة الزهراء– ١٩٨٥–ص ٢٣٧ .

(٦٨) ثورة الشعر الحديث – ص ٢٠٣ .

(٦٩) الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر– ص ١٢٢ .

(٧٠) نفسه.

(٧١) نفسه – ص ١٢٦ .

(٧٢) الرمزية – ص ٤١ .

(٧٣) معجم المصطلحات الأدبية – ص ١٠٩ .

(٧٤) المعجم الفلسفى المختصر– دار التقدم – موسكو– ١٩٨٦– ص ١٠٩ .

(٧٥) موسوعة علم النفس والتحليل النفسى– ص ٦٨٥ .

(٧٦) تجلى الجميل – هانز جادامر – ت.د. سعيد توفيق– المشروع القومى للترجمة – ١٩٩٧ – ص ١٩٥ .

(٧٧) نفسه.

(٧٨) الإبهام فى شعر الحداثة – ص ١٩٢ .

(٧٩) نفسه – ص ١٩٢ .

(٨٠) تاريخ النقد الأدبى الحديث – جـ٤– ص٤٣٠ .

(٨١) نفسه – ص ٤٣١ .

(٨٢) نفسه – ص ٤٣٢ .

(٨٣) ثورة الشعر الحديث – ص ٢٣٧ .

(٨٤) نفسه – ص١١٨ .

(٨٥) نفسه – ص ١٩٥ .

الباب الثانى

اللغة الشعرية

الفصل الأول

طبيعة اللغة الشعرية

عند دراستنا للغة الشعرية، تجدر الإشارة - بداية - إلى فرضية أولية، وهى أن الشعر هو مجمل التجارب الانفعالية التى يمر بها الشاعر، والتى تتم صياغتها لغويا من خلال التفكير بواسطة الصور. أى أننا نتصور أن محاولة إنتاج القصيدة هى عملية ذات أضلاع ثلاثة: التجربة واللغة والخيال، ورغم أن اللغة تأتى تالية للتجربة فى ترتيب عناصر العملية الشعرية، فإنها - بالضرورة - أسبق فى الأهمية، حيث إنها مادة الشعر، وهى التى تمنحه "وجوده" من خلال التحقق اللغوى، ثم إنها تشكل "ما هيته" من خلال انحرافه عن العرف اللغوى العام.

إن اللغة تبدو بالنسبة للعالم موضوعًا ومحمولاً فى آن واحد، حيث إن العالم هو اللغة بوصفها كشفًا وإظهاراً واللغة هى العالم بوصفه انكشافًا وظهوراً للوعى. ولما كانت بديهية "الأنا أفكر" تعنى التفكير فى موضوعات وأشياء، من حيث إنه لا فكر دون لغة، فإن اللغة ذاتها تبدو علامة على موجودية الإنسان(١). وإذا كانت اللغة تؤدى إلى انكشاف العالم أمام الذات، فإنها ذات طبيعة خاصة، تحاول – بواسطتها – أن "تتوسط بين الفردى والعالمى، بين الذاتى والموضوعى، بين الاعتباطى والضرورى، إنها النظام الظاهرى للمشاركة فى التجربة الإنسانية التى نعيش داخلها ونسهم فيها"(٢).

وقبل أن نتناول اللغة الشعرية بالدراسة، من الضرورى أن نعرض لنظريات اللغة بشكل عام، بما تشير إليه من علاقات، مثل العلاقة بين اللغة والفكر، حيث إن الشعر هو نوع من التفكير بواسطة الصور، وأيضًا الإشارة إلى أنواع الوظائف التى تقوم بها اللغة، خاصة ما يرتبط منها بالوظيفة الانفعالية المنوطة باللغة الشعرية... إلخ.

النظريات اللغوية(٣)

شهد القرن العشرين ثورة هائلة فى مجال اللغة، نتج عنها تأسيس علوم لغوية ومناهج بحث حديثة. ولقد أطلق على تلك العلوم اسم اللسانيات، والتى تميزت بأنها علوم (وصفية)، وليست معيارية. وقد اهتمت بقضايا حيوية عديدة، مثل مفهوم ووظائف اللغة، والعلاقة بين اللغة والفكر. ومن خلال تناول هذه القضايا، نشأت اتجاهات ومدارس لغوية مختلفة، والنظريات اللسانية كسائر النظريات هى بناء عقلى يتوق إلى ربط أكبر عدد من الظواهر الملاحظة بقوانين

خاصة، تكون مجموعة متسقة يحكمها مبدأ عام: هو مبدأ التفسير، ويمكن تمثلها كمجموعة من المفاهيم الأساسية، ومجموعة من المسلمات نستنتج منها النتائج التفسيرية للنظرية.

مفهوم ووظائف اللغة

اللغة – طبقًا لتعريف دى سوسير – هى نسق عضوى منظم من العلامات. وهذه العلامات تشتمل على مثلث دلالى:

الدال : وهو الحدث الألسنى (المنطوق الصوتى، أو الظاهرة الفيزيائية).

المدلول : وهو التصور الذهنى عن الأشياء الذى يستدعيه الدال.

المرجع : وهو الأشياء نفسها، أو حقائق هذه الأشياء.

ولقد أدت التفاعلات الداخلية بين أضلاع هذا المثلث إلى عدة اتجاهات رئيسية فى حقل الدراسات اللغوية. فالعلاقة التى تنتج عن تفاعل الدال مع المرجع (أى تفاعل الحدث الألسنى مع الأشياء الخارجية)، أدت إلى فلسفة اللغة، والعلاقة الناتجة عن تفاعل المدلول مع المرجع (أى التصورات الذهنية مع حقائق الأشياء) أدت إلى نظرية المعرفة، أما التفاعل بين الدال والمدلول (أى تفاعل الحدث الألسنى مع الأشياء الخارجية)، أدت إلى فلسفة اللغة، أما التفاعل بين الدال والمدلول (أى بين الحدث الألسنى والتصور الذهنى)، فقد أدى إلى عدة اتجاهات أهمها نظرية المعنى وعلم العلامات وعلم الدلالة.

ومن البديهى أن تجاور الدوال داخل نسق - قبل ظهور الدراسات الوصفية والتفسيرية للغة - هو نفسه الذى أدى إلى ظهور الدراسات المعيارية، نتيجة لنشوء نظامين:

النظام الصرفى: الذى يتمثل فى التركيب الداخلى للدوال.

النظام النحوى: الذى يتمثل فى التركيب الداخلى للنسق (وأبسط أمثلته الجملة).

ومن المؤكد أن الأشكال الأولية للغة بدأت مع القدرة على تكوين الجملة، والتى أصبحت منذ ذلك الوقت تتميز بأنها كيان مجرد من العلامات، ذو ترتيب يحيل مكونات هذا الكيان إلى نسق، وأن وحدات ذلك النسق أصبحت مع الوقت ذات معنى اتفاقى، وأن هذا المعنى أنشأ للغة وظيفتين أساسيتين: التعبير - الاتصال. إلا أن هاتين الوظيفتين - نتيجة لتطور الجماعة البشرية - نتج عنهما وظائف أخرى عديدة، لتلبية الحاجات الاجتماعية المستحدثة:

وظيفة اجتماعية: هدفها تحقيق الاتصال بين الجماعة.

وظيفة طقوسية: هدفها تحقيق الاتصال بين الجماعة وما وراء الطبيعة.

وظيفة رسمية: اجتماعية - قانونية - عسكرية - رياضية - دينية...

وظيفة الذاكرة: لحفظ التراث الإنسانى من خلال اللغة المكتوبة.

وظيفة التعبير: وتهدف إلى التعبير العاطفى عن حالات الفكر المجرد (لغة شارحة فى معارضة لغة الموضوعات).

وفى اللحظة التى يتكون فيها النظام (النسق) للعلامات التى تعبر عنها الدوال، فإن هذا النظام، نتيجة لتداعى المدلولات بما تحمله من تصورات

ذهنيـة، يصبح بلاغًا (أو رسالة). وهذا البلاغ يكون ذا أركان أساسية، يحددها جاكوبسون على النحو التالي:

٦–المصطلح

٥–الصلة

١– الباثّ ٢–المستقبل (المتلقى)

٣–البلاغ

٤–السياق

والبلاغ بهذا التصور ينتقل من دائرة اللغة بمعناها المجرد فى الدراسات الوصفية ليصبح نوعًا من الكلام. فهل هناك فارق بين كل من اللغة والكلام؟. لقد كان سوسير أول من فرق بينهما على اعتبار أن اللغة نظام اجتماعى مستقل عن الفرد، فى حين أن الكلام هو بمثابة التحقق العينى منها بواسطة الفرد. معنى هذا أن اللغة تقنين اجتماعى أو مجموعة من القواعد، فى حين أن الكلام هو فعل فردى، ولا يمثل سوى التطبيق العملى لتلك القواعد النظرية، وبالتالى فإن العلاقة بين اللغة والكلام هى بمثابة العلاقة بين الجوهرى والعرضى، والتى يمكن تمثيلها على النحو التالى:

الكلام عمل	واللغة حدود هذا العمل
الكلام نشاط	واللغة قواعد هذا النشاط
الكلام سلوك	واللغة معايير هذا السلوك
الكلام عمل فردى	واللغة فعل جماعى

العلاقة بين اللغة والفكر

هل الفكر مجرد؟ أم أن الفكر واللغة شيء واحد؟، أم أننا نفكر من خلال اللغة؟. تلك هي التساؤلات التي تبلورت خلال تاريخ اللغة، وهي تشي – ضمنياً – بوجود اتجاهات ثلاثة للعلاقة بين اللغة والفكر، فالمدرسة النفسية – بزعامة اسكينر – تؤكد على أن اللغة والفكر وجهان لعملة واحدة، حتى ليستحيل الفصل فيما بينهما، وبالتالي لا يمكن لأحدهما أن يتواجد بمعزل عن الآخر. وبذلك تصبح قضية أيهما أسبق (اللغة أم الفكر) قضية باطلة. فاللغة والفكر هما عادتان سلوكيتان يتم اكتسابهما معاً.

ومن ناحية أخرى، نجد أن بعض لغويي القرن التاسع عشر، كانوا يؤمنون بلاهوتية اللغة، وهو اتجاه مماثل لفكرة "قدم اللغة" في علم الكلام، على اعتبار أن اللغة كانت أسبق من الإنسان في التواجد، وبالتالي فهي سابقة على الفكر الإنساني. لذا فإن اللغة هي التي أوجدت الفكر، ثم إنها تؤثر فيه بعد ذلك.

أما بنيامين لي وورف فقد استخلص فرضية تعرف باسمه، مؤداها أن البنية اللغوية هي التي تحدد مسار الفكر، كما تسيطر عليه سيطرة كاملة. لذلك، فإن اللغة من وجهة نظره تكون سابقة على الفكر، فهي حين تتحكم في الفكر وتوجهه ليس بسبب مفرداتها فقط، لكن بسبب بنيتها الداخلية أيضاً، وهي بالتالي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار، بقدر ما هي الأفكار نفسها.

تلك هي بعض الاتجاهات الأساسية في محاولة تفسير العلاقة بين اللغة والفكر، والتضارب الذي يصبغ الاتجاهات السابقة إنما مرده التشابك الشديد بين كل منهما داخل علاقة معقدة. إلا أن علماء اللغة قد طرحوا بعض

الملاحظات الأساسية، لتوضيح مدى الارتباط العميق بين اللغة والفكر. وتلك الملاحظات يمكن أن نتلمسها بشكل عملى كالآتى:

أولاً: يمكن للنظرة الفاحصة أن تجد رابطة بين التركيب الصرفى والنحوى للغة ما، وبين طريقة تفكير المجتمع الذى يتحدث بها

ثانيًا: أن الفلسفة الألمانية – على سبيل المثال – لا يمكن أن تنتجها لغة أخرى غير الألمانية، حيث إنها وليدة الطبيعة الخاصة لبنية تلك اللغة.

ثالثًا: أن اللغة التى لا يميز فيها التركيب الصرفى والنحوى بين الحدث والفاعل والأشياء (كالإنجليزية)، إنما تشير – كما توصل كنورز ميسكى – إلى مجتمع يؤمن بالقدرية، دون محاولة لفهم الأسباب والمسببات.

رابعًا: أن اللغة التى يلى الموصوف فيها الصفة (كالإنجليزية أيضًا) تطبع تفكير المتحدثين بها بطابع استدلالى.

وإلى جانب الملاحظات السابقة يمكن لنا أن نضيف بعض الملاحظات الأخرى، التى تؤكد التداخل العميق بين اللغة والفكر فالشعر – مثلاً – يفقد الكثير من بهائه حين تتم ترجمته من لغة إلى أخرى، إن ذلك ليس راجعًا إلى افتقاد العنصر العروضى كما يتصور البعض، لأنه حتى إذا خلعنا عليه عروض اللغة المترجم إليها، فلن تتغير النتائج. أما السبب الأساسى فى هذا الاختلاف أن الشعر تفكير بلغة ما، ومعنى فصله عن هذه اللغة – باعتباره وعاءً لفكر الشاعر – أننا جردناه من الرصيد التاريخى والعاطفى للغة الأم، هذا الرصيد هو الذى يمثل روح الفكر. فالكلمة داخل القصيدة لا يمكن ترجمتها بأمانة وإلا اضطررنا إلى ترجمة تراث مجتمع بأكمله.

إن النتيجة السابقة لا تنطبق على الشعر وحده، لكنها يمكن أن تنطبق حتى على لغة التعامل اليومى. فترجمة كلمة ما من لغة إلى أخرى، تفقدها الظلال الفكرية التى أحاطت بنشأتها. إن كلمة (تابو) مثلاً حين حاول الأنثروبولوجيون الغربيون ترجمتها إلى اللغات الأوروبية، وجدوا صعوبة هائلة فى انتزاعها من مناخها الفكرى البدائى، حتى أنهم فوجئوا بأن الإيحاءات الفكرية التى تحيط بها فى مناخها الأصلى، تحتمل ما يقرب من الـ ٥٠٠ صيغة، بل إن فرويد حين حاول استخدامها لم يترجمها إلى كلمة، وإنما إلى تعبير، فأطلق عليها (الخوف المقدس).

من الملاحظات السابقة، نجد أن العلاقة بين اللغة والفكر علاقة تآزر وارتباط عضوى. فنحن لا يمكن – على سبيل المثال – أن نفكر تفكيراً فلسفيا بلغة القانونيين، لأن اللغة الفلسفية هى وعاء الفكر الفلسفى، كما أن الفكر القانونى رديف اللغة القانونية. فإذا حاولنا مثلاً أن نحدد أيهما أسبق: الفكر الفلسفى أم اللغة الفلسفية، فإننا نطرح سؤالاً تعسفيا. فمن المؤكد أن بدايات التفكير الفلسفى تفجرت من خلال لغة فلسفية (أولية)، بدليل أن هذا التفكير قد استطاع بالفعل التعبير عن نفسه. كما أن هذه اللغة الأولية لم تتواجد وحدها بمعزل عن التفكير الفلسفى، وإلا لما استطاع هذا التفكير أن يكتشف نظامها الخاص.

ومن الملاحظات السابقة يمكن أن نستخلص نتيجة مؤداها:

أننا لا نستطيع التفكير أبعد من قدرتنا اللغوية، كما أننا لا نستطيع التكلم بما لا يمكن لنا التفكير فيه.

المدارس اللغوية الحديثة

من البديهى أننا حين نطلق تعبير المدارس اللغوية الحديثة، فإنما نعنى بذلك تلك الاتجاهات اللغوية التى تبلورت قواعدها خلال القرن العشرين، وبالتحديد

التالية لظهور (محاضرات فى علم اللغة العام) لفردينان دى سوسير، والتى ظهرت إلى الوجود عام ١٩١٦ . أما الثمرة الناضجة لهذه الاتجاهات فقد ظهرت فى المؤتمر الدولى الأول للعلوم الإنسانية فى لاهاى عام ١٩٢٨، من خلال أبحاث اللغويين المحدثين من أمثال تروبتسكوى وجاكوبسون.

أولاً: المدرسة السلوكية

هى اتجاه فى دراسة اللغة باعتبار أنها سلوك اجتماعى. ويعتقد سكينر – رائد هذا الاتجاه – أن اللغة عبارة عن إحدى العادات التى يكتسبها الفرد نتيجة للتدريب المتواصل. ويفسر بافلوف هذا الرأى بتقريره أن اللغة تتألف من ردود أفعال،"هى بمثابة استجابات لمؤثرات خارجية"، وهذه المؤثرات يصبح الشكل المقبول منها اجتماعيا (عادة) عن طريق الحافز الاجتماعى. ويمكن أن نستدل على ذلك من أن الطفل يتوصل إلى حفظ واختزان عدد محدود من نماذج الجمل، وهذه الجمل يمكن توسيعها أفقيا مع الإبقاء على أساس كل نموذج منها على ما هو عليه. وعندما يتعرض الفرد لمؤثر خارجى، فإن هذا المؤثر هو الذى يحدد نوع الاستجابة التى لا تخرج عن العدد المحدود من النماذج المخزونة فى الذاكرة، أو على الأقل فى نموذج موازٍ للنموذج الأساسى المرتبط بالمؤثر الخارجى.

ثانياً: المدرسة الهيكلية (التوزيعية)

وهى اتجاه لغوى أسسه عالم اللغويات الأمريكى ليونارد بلومفيلد. ويقوم هذا الاتجاه فى الأساس على معارضة الاتجاهات الذهنية، التى كانت تلجأ فى

تفسيرها لوقائع اللغة إلى مبادئ (العقل)، (الإرادة)، (الوعى). ويعتبر هذا الاتجاه امتداداً وتطويراً للاتجاه السلوكى. فبينما اللغة عند اسكينر هى عادة مكتسبة نتيجة للتدريب المتواصل، نجد أن اللغة عند بلومفيلد هى مجرد سلوك بشرى، شبيه بما عداه من أصناف السلوك الأخرى.

إذن فاللغة عند المدرسة الهيكلية هى عادة تكتسب بالقياس والمحاكاة. فالإنسان، استناداً إلى صيغ لغوية معدودة سمعها بالفعل، يمكن أن يؤلف كما هائلاً من الصيغ الأخرى التى لم يسمع بها من قبل. أى أن كل بنية لغوية هى قياس. كذلك فإن دراسة لغة من اللغات تتمثل فى الكشف عن مجموعة العناصر التى تؤلف قياسات تلك اللغة.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار النحو علمًا تصنيفيا، غايته ضبط الصيغ الأساسية فى اللغة، طبقًا لدرجة تواتر هذه الصيغ.

واللغة – إلى جانب أنها تكتسب بالقياس والمحاكاة – فإنها سلوك اجتماعى. وإذا كان النحو يضبط الصيغ الأساسية للغة، فإن المؤثرات الاجتماعية بدورها تقوم بضبط الاستجابات اللغوية، طبقًا لطبيعة هذه المؤثرات.

ويعتقد بلومفيلد أنه بوسعنا أن نصف النشاط الكلامى لدى شخص ما، بالرجوع إلى المؤثر والاستجابة، فاللغة التى تتكون من نسق من الأشكال اللغوية الدوال، تتحول إلى مؤثر يعمل فى ذهن المتلقى كأداة تنبيه. وهنا، تنبعث الدلالات باعتبارها استجابة للمؤثر الخارجى، وهذه الاستجابة تختلف من شخص إلى آخر.

وتحصر المدرسة الهيكلية مهمة العامل اللغوى داخل عملية وصف الكيان التام المكتوب لأية لغة من اللغات، على اعتبار أن هذا الكيان فى جوهره كيان

تمثيلى، مع الاهتمام بتحديد الفئات التى تنقسم إليها الوحدات اللغوية، ألا وهى تلك الفئات المؤلفة من كافة الأشكال اللغوية، التى يمكن أن تشغل موضوعًا معلومًا بعينه.

وعلى ذلك فإن ما يحدد وضع العنصر اللغوى إنما هو تلك الأوضاع التى من الممكن أن يشغلها داخل الكيان العام.

ثالثًا : المدرسة التوليدية (التحويلية)

تأتى هذه المدرسة كامتداد وتطوير للمدرسة الهيكلية. وهذه المدرسة تمثل اتجاهًا فى دراسة اللغة، غايته تحليل المحركات التى يتوصل بفضلها الإنسان إلى استخدام الرموز اللسانية، سواء كانت هذه المحركات نفسية أو ذهنية أو ذاتية. فمعنى ذلك أنها تهدف إلى تفسير نشأة الصيغ اللغوية، وتأويل تركيبها. كما تعنى بالمستويات القصوى للكلام (التراكيب - الجمل)، وتعرض عن المستويات الأدنى (الصرف ووظائف الأصوات). وبهذا تتحول الدراسة اللغوية عند المدارس التوليدية لتصبح منهجًا تركيبيا، الهدف منه دراسة صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل. ويعتقد التوليديون أنهم بذلك يستطيعون النفاذ إلى محركات الكلام.

والمنهج التوليدى يسعى إلى تفسير المعرفة الضمنية (الحدسية عند الإنسان)، وهى ظاهرة لا يعيها المتكلم حين يستعمل اللغة، وبالتالى لا يستطيع صياغتها أو التعبير عنها. أى أن المنهج التوليدى، من هذا المنطلق، يسعى إلى عقلنة الحدس فى نشأته. وهكذا يمكن للنحو أن يفسر كيف أن

الإنسان يستطيع أن يفهم أى جملة فى لغته، وأن يولد جملاً تفهم عنه تلقائيا، رغم أنه لم يسبق لها أن قيلت من قبل. فالنحو التوليدى يسعى لدراسة الطاقة الكامنة (القدرة اللغوية) أكثر مما يهتم بالطاقة الحادثة (الإنجاز اللغوى).

وتشومسكى رائد هذا الاتجاه، يعتبر أن اللغة ما هى إلا ملكة فطرية تكتسب فى الحديث وهو يعتقد أن الإنسان إذا كان لا يتكلم لغة ما إلا إذا سمع صيغها الأولية فى نشأته، فإن سماع تلك الصيغ، ليس هو الذى يخلف القدرة اللغوية، وإنما هو الذى يحفزها للتحول من قدرة كامنة إلى إنجاز متحقق. ويعرف تشومسكى القدرة اللغوية بأنها مجموع الرسائل المتوافقة لدى الذات المتكلمة، للتعبير عن نفسها، أما الإنجاز فهو التحقق العملى لتلك القدرة على مستوى الأداء الشخصى بها.

إن مفهوم القدرة اللغوية والإنجاز هو الذى قاد التوليديين إلى ما اصطلحوا على تسميته بمفهوم (الوضع) ومفهوم (الاكتشاف). فالإنسان يعيد خلق لغته من جديد، حين يبدأ فى سماعها شيئًا فشيئًا. وهذا الخلق مرده أن الإنسان يتمثل بواسطة جوهره المفكر نظامًا من القواعد المنسجمة والمتكاملة، ذلك النظام هو النمط التكوينى لتلك اللغة، والذى يسمح بإدراك محتوى الكلام دلاليا، مهما كانت جدة الصياغة اللغوية التى أفرغ فيها، فكأن لكل متكلم معرفة خفية بالنحو التوليدى للغته.

ولعل أهم إنجازات المدرسة التوليدية، تتمثل فى تلك الخطوة الجريئة التى خطاها تشومسكى، نحو إحداث طفرة ذات طابع كيفى، دفع بالدراسات التوليدية من الاتجاه الوصفى للغة إلى الاتجاه التفسيرى، وأيضًا فى استخلاص النحو من المنطق، واستنباط اللغة من الحياة العقلية العملية.

فالمهم - من وجهة نظر تشومسكى - ليس اللغة فى حد ذاتها، وإنما الإنسان المتكلم الذى يبدع لغته فى كل لحظة، ويعيد خلقها من جديد.

نظرية الخطاب الشعرى

يصعب أن نتحدث عن ظاهرة ما، فى غياب الإطار المرجعى الذى ينتظمها، والذى يشكل مجالاً حيويا لنموها وازدهارها، واللغة الشعرية - بدورها - تتطلب إطاراً يمكن لنا أن ننظر إليها من خلاله، ويتمثل هذا الإطار فى نظرية الخطاب الشعرى، ولقد طرحت تلك النظرية فى العديد من الصيغ، لكن هناك دائمًا محمولاً مشتركًا بين الصيغ المختلفة، يمكن الرجوع إليه لفهم طبيعة اللغة داخل إطار تلك النظرية.

تشير نظرية الخطاب الشعرى إلى أن الطاقة الإنشائية للنص الشعرى تتولد عما تحدثه فى نظام اللغة من اضطراب، نتيجة للخروج على العرف اللغوى، ذلك الاضطراب الذى يصبح - بدوره - نظامًا جديداً. فالسمة الإنشائية هى حصيلة المفارقة بين نظام تركيب الخطاب الأدبى ونظام تركيب الخطاب التوصيلى، نتيجة لخروج العبارة عن حيادها العاطفى الناتج عن الاستخدامات المعجمية، إلى أن تخلق عاطفتها الخاصة والتى تنتج بدورها عن الخروج على المألوف[٤].

إذن، فالعرف اللغوى الذى يؤسسه نظام تركيب الخطاب التوصيلى هو بمثابة درجة الصفر بالنسبة للطاقة الإيحائية للغة، والتى يمكن ابتعاثها من خلال تأسيس نظام تركيب بديل، يحدث - بالضرورة - اضطرابًا فى النظام السابق. إن طاقة التعبير فى الخطاب اللغوى - بشكل عام - ذات شقين: تصريحى،

وإيحائى، والجانب التصريحى يستمد قدرته الإخبارية عن طريق الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى. وأما الجانب الإيحائى فإنه يستمد قدرته الإخبارية من خلال مجموعة الدلالات السياقية التى تشحن بها اللغة بكثافات متعددة(٥) فالكلمة - إذن - تكتسب دلالة سياقية جديدة مخالفة لدلالتها المعجمية، نتيجة النظام التركيبى الشعرى، بما يمتلكه من طاقة إيحائة، تنفخ فى الكلمات من روحها، فتشع بدلالات جديدة متعددة، وكلما ازدادت تلك الطاقة الإيحائية ازداد الانفتاح الدلالى للكلمة.

وطبقًا لهذا التراسل بين نظامى اللغة: التصريحى والإنشائى الإيحائى، يمكن لنا أن نقرر أن أدبية النص أو شعريته هى محصلة الطاقة الإيحائية فى الخطاب، بمعنى تكثيف الإيحاء مقابل انكماش التصريح. أى أن السمة الإنشائية فى الخطاب الأدبى تتوقف على العلاقة الضمنية ما بين الطاقة التعبيرية بشقيها: الإبلاغ - الإيحاء.

وعلى ذلك فإن الدلالة السياقية التى تضفيها الطاقة الإيحائية للنظام الإنشائى، تشير إلى أن النص الشعرى يشتمل على مستويات، وهذه المستويات تتدرج داخل نسقين:

الأول: المستوى التوصيلى، بالتعامل مع اللغة طبقًا للمعنى المعجمى للكلمات.

الثانى: المستوى الدلالى، والذى يمثل خروجاً على هذا المعنى، نتيجة لتآلف الكلمات داخل نظام ذاتى خاص، يتميز بخروجه على الاعتياد

فالخروج على المألوف - فى هذه الحالة - هو نوع من الاصطلاح الجديد، الذى يعتمد على العلاقة الخاصة بين واضع النص ومتلقيه، والتى لاتخرج عن

كونها علاقة طارئة [٦]. وهذا الخروج لا يمكن أن تعده أمراً عارضًا، إذ أنه أساس العملية الشعرية بأكملها. وهنا، ينطبق تصور راجون على هذا الخروج وما يعقبة من اضطراب فى نظام اللغة، إذ يرى أنه " ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل فى اللغة. ففى كل خطوة تخطوها لابد من أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة، من خلال تحطيم الأُطر الثابتة، وكذا تحطيم قواعد النحو وقوانين المقال" [٧].

إن نظرية الخطاب الشعرى تتأسس على مفهوم مركزى، يطلق علية ميشيل ريفاتير " الالتفاف الدلالى semantic indirection". وهناك ثلاث طرق متمايزة لحدوث هذا الالتفاف، الذى يؤدى بالضرورة إلى تحولات نوعية فى طبيعة اللغة: فهو إما ينتج عن طريق استبدال المعنى / أو عن طريق تحريفه، أو عن طريق إبداعه. أما الاستبدال فإنه يحدث عندما تتحول العلامة من معنى إلى معنى آخر، أى عندما "تمثل" الكلمة كلمة أخرى، وبذلك كما يحدث فى الاستعارة أو الكناية. وأما التحريف فإنه يحدث عندما يكون هناك غموض، أو تناقض، أو لغو. وأما إبداع المعنى فإنه يحدث عندما يقوم النص بدور المبدأ التنظيمى، لإيجاد علامات من وحدات لغوية، ربما لا تكون ذات معنى إذا مانظمت بطريقة مختلفة ومن ذلك مثلاً: التماثل summery أو التقفية phymp، أو التكافؤات الدلالية بين النظائر الموقعية فى المقطع الشعرى.[٨]

ويرى ريفاتير أنه فى كل الأنواع الثلاثة السابقة من الالتفاف الدلالى، ثمة عامل ثابت وهو أنها جميعًا تهدد التمثيل الأدبى للواقع أو المحاكاة، فالتمثيل يمكن ببساطة أن يتغير بشكل واضح ومستمر، بطريقة لا تتسق ومبدأ الاحتمال الواقعى verismilitnde أو لا تتسق وما يؤدى السياق بالقارئ إلى توقعه. كذلك

فإن التمثيل يمكن أن يحرف بعيداً عن طريقه نحو معدول أو معجم معدول مثلاً (الجزئيات التفصيلية أو المتناقضة)، وهذا ما يسميه ريفاتير: اللانحوية. وأخيراً فإن التمثيل يمكن أن يلغى كليا (مثل: اللغو)(٩).

ومن الواضح أن نظرية الخطاب الشعرى تعول كثيراً على الطبيعة الوظيفية للغة، حيث إن اللغة تكتسب طبيعتها الخاصة طبقًا لطريقة استعمالها، والتى تعادل وظيفتها فى نهاية الأمر ، وفى هذا الصدد، فالاتفاق سائد بين كودويل وداونى وأوجدن وبياجيه على التفرقة بين استعمالين للغة، الاستعمال الرمزى والاستعمال الانفعالى وهذه تفرقة قديمة عرفها وليم الأوكامى ودانتى وميلتون ونحن نحاول فى تأليف العلامة أن نقترب بقدر الإمكان من الاستعمال الرمزى، أما فى الشعر فالاستعمال الانفعالى هو السائد والاستعمال الأول يكون لتنظيم الإشارات الذهنية وتوصيلها، بينما يكون الاستعمال الثانى للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وإثارتها عند الآخرين. ويقول رتشاردز إن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائمًا ولا يمكن الفصل بينهما فصلاً تاما، وإن كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حد ما. ونحن نرى أن بينهما صلة أكثر من هذا الامتزاج الظاهرى أشار إليها ريتشاردز نفسه،لكنه لم يعرها كبير اهتمام، ألا وهى دلالتها الدينامية فهما ذوا دلالة دينامية واحدة إذ يتجهان إلى بناء (النحن)، والظاهر أن الكتابة تضل كثيراً من المفكرين فتنسيهم أن اللغة فى أصلها منطوقة، ومن حيث إنها منطوقة فهى مدفوعة عند ناطقها، ومن هنا يمكن البدء فى بحثها على أسس دينامية، من حيث إنها أداة لتجديد التكامل كلما تصدع، وحتى أكثر المعادلات الرياضية تجريداً ورمزية لا يمكن قطع الصلة بينها وبين هذا المنبع العميق، إلا إذا كنا نتقدم بالنظر إليها منعزلة،لا كجزء من كل. وقد أشار ريتشاردز

ومالينوفيسكى إلى أن الاستعمال الانفعالى سابق على الاستعمال الرمزى، ويبدو ذلك بوضوح فى البوادر الأولى للغة عند الطفل، وفى قيمة الكلمة عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة(١٠).

مفهوم المعنى

من المؤكد أن الحاجة الإنسانية للتواصل، من خلال إنتاج اللغة، هى التى أدت بالإنسان إلى أن يسعى إلى اختراع المعنى، وهو أعظم اختراع فى تاريخ البشرية. فإشكالية المعنى هى - أساساً - إشكالية الوجود الإنسانى، حيث يتم تأسيس معانٍ لكل الظواهر الطبيعية والإنسانية. لذلك فإنه من الطبيعى أن يرتبط هذا الوجود، خاصة فى جانبه الاجتماعى، بنشوء اللغة، حتى أننا يمكننا أن نؤكد على حقيقة مهمة، وهى أن الحضارة البشرية - التى تعبر عن الوجود الإنسانى - هى حضارة المعانى. فالإنسان - إذن - يدين بوجوده للمعنى، أو هو - على حد تعبير ميرلوبونتى - محكوم بالمعنى. لذا فإنه لا ينفك يكتشف فى الأشياء قيماً ودلالات، ويقرأ فيها رموزاً ومعانى. والمعنى مختلف عن الحقيقة، فهو يتصل وينفصل عنها: يتصل بها من جهة كونه شرط إمكان التصور، وينفصل عنها من جهة كونه أوسع وأرحب منها،فالحقيقة تحد وتستقصى، فى حين أن المعنى يصعب حصره واستقصاؤه(١١).

وبصدد مناقشة مفهوم المعنى، فمن المهم الإشارة إلى أنه ما من نقطة أو جملة - منضبطة نحويا أو صرفيا - إلا وتحمل رسالة ما، لأنها تحتوى بداخلها على معنى ما. فالمعنى هو الصورة الذهنية المناظرة للفظ، أو هو المفهوم الذى يفهم منه. وينبغى أن نلاحظ فى هذا الصدد:

• أنه كثيراً ما تستخدم كلمتا "معنى" و "دلالة" على أنهما مترادفتان، وخاصة حينما يكون المعنى مقصوراً على الألفاظ المفردة... ومفهوم المعنى أعم وأشمل من مفهوم الدلالة، طالما أن المعنى يمكن أن يكون للفظ كما يمكن أن يكون للعبارة أو الجملة.

• أن ماله معنى فى اللغة هو: الألفاظ (أو الرموز البسيطة)، وكذلك الجمل والعبارات (أو الرموز المركبة).

المعنى السياقى

وعلى ذلك، فإن مفهوم المعنى يرتبط باللغة ارتباطًا وثيقًا، إذ يشتمل على كل وحدات اللغة أو رموزها وحين يرتبط بالمفهوم أو الدلالة، فإنه – فى هذه الحالة – يطلق عليه وصف "المعنى اللفظى"، أما إذا ارتبط بوجوده داخل سياق لغوى فيطلق عليه "المعنى السياقى". وبالطبع، فإن هناك فارقًا أساسيا بين كلا النوعين، حيث إن المعنى اللفظى يتصل بالحقيقة، بينما المعنى السياقى ينفصل عنها.

إن المعنى السياقى ينسحب على اللفظة المفردة، كما ينسحب على الجملة أو العبارة، ويتحدد معنى اللفظ من خلال ارتباطه بالسياق اللغوى:

– بحيث إن معنى السياق يتحدد بناءً على معانى الألفاظ التى ترد فيه، والعلاقات التى تربط بينها فى بناء واحد.

– بحيث يكون معنى اللفظ جزءاً من معنى السياق ككل.

وفى هذا الصدد، يرى رتشاردز أن ردود أفعالنا نحو الكلمات تتوقف على سياقها النحوى، وهذا مما لا يتوفر فى الأشياء، والتى تصبح ردود أفعالنا نحوها ليست مماثلة للكلام الذى يخضع لمواصفات نحوية معينة. وطبقًا لما سبق، فإن طريقة استخدامنا للألفاظ هى التى تحدد طبيعة المعنى أو الدلالة، وهناك نظريتان تحكمان طريقة الاستخدام اللغوى :

نظرية الاستخدام الاتفاقى: إن تعودنا على استخدام لكلمة بمعنى معين فى سياق معين، يمثل نوعًا من الاصطلاح الاتفاقى على معناها.

نظرية قواعد الاستخدام: حيث معنى اللفظ يتحدد طبقًا لكيفية استخدامنا إياه.

ويرى فتجنشتين فى مناقشته لمفهوم المعنى السياقى، أن شرح معنى الكلمة يكون بإظهار كيفية استخدامها، ويتحدد بناءً على الظروف المختلفة التى تستخدم الكلمة فى حدودها بالفعل. فالكلمات تبدو فى حد ذاتها ميتة، والاستخدام السياقى هو الذى يمنحها الحياة[١٤].

وحين يتعلق مفهوم المعنى بالاستخدام الأدبى،فإن وليم راى يرى أنه باستطاعتنا أن نجد معنى الكلمة – منوطًا بالحدث، فأنا الذى أقرر ما أعنيه، كما أن معنى المؤلف يقرره المؤلف نفسه، والمعنى من هذ المنظور هو وظيفة من وظائف القصد. وهنا يجب أن نفرق بين نوعين من القصدية: قصدية المؤلف وهى لا تعنينا فى شىء وقصدية النص وهى مطلب النقد الأدبى[١٥]. ويمكن أن نضيف قصدية ثالثة وهى مفهوم المعنى داخل ذاكرة التلقى أى قصدية القارئ الذاتية، والتى تؤثر بها عوامل كثيرة: زاوية النظر إلى الموضوع، وثقافة القارئ، وحالته الانفعالية،إبان التلقى، ودرجة انحيازه إلى قصدية النص... إلخ.

وفى موضع آخر، يؤكد وليم راى على أن هناك صراعًا بين بديهتين مألوفتين للمعنى: المعنى على أنه يرتبط بالتاريخ، حيث تتحكم به قصدية معينة فى لحظة معينة والمعنى حقيقة ثابتة للنص، تتجسد فى كلمة أو مجموعة من الكلمات يتجاوز معناها قصداً معيناً، ويمكن أن يفهمها فى بيئتها كل فرد يحسن تلك اللغة. ومن هنا، يظهر الصراع بين فكرتين متناقضتين موجودتين معًا: ما أعنيه أنا وما تعنيه الكلمة. فيظهر هذا الصراع عادة فى هيئة طرفى نقيض، كما فى الفاعل ضد الموضوع،أو المقال ضد النظام، أو الأداء ضد القدرة،أو الكلام ضد اللغة، أو اللفظى ضد المعنوى، أو الحدث ضد البنية(١٦).

وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن المعنى فى الشعر، ليس هو معنى الكلمات المستخدمة فى القصيدة، من ناحية الترجمة المعجمية، لكنه المعنى السياقى الذى تكتسب فيه الكلمات دلالات جديدة. وبالتالى، فإن المعنى فى الشعر ينتمى إلى نظرية الاستخدام، حيث يتحدد معنى اللفظ طبقًا لكيفية استخدام الشاعر، ونوعية السياق الذى يضع فيه طبيعة كلامه.على أن إشكالية المعنى داخل القصيدة وإن كانت تمثل مأزقًا لكل من الشاعر والمتلقى، إلا أن ميشيل ريفاتير قد تخلص من هذ المأزق، حين أشار إلى أن القصيدة – أية قصيدة – ليس لها معنى بالمفهوم المتعارف عليه، باعتبار أنها تجاوزت تقديم المفاهيم إلى حالة عاطفية فائقة، لا مجرد حالة ذهنية. وقد استبدل ريفاتير مردود الرسالة الإيحائية للقصيدة والذى كان يطلق عليه "معنى القصيدة"، بما يمكن أن نطلق عليه "مغزى القصيدة". فالقصيدة – على حد تعبير ما كليش – لا يجب أن تعنى بل أن تكون. وفى هذه الحالة فإن مفهوم المغزى يصبح أقوى أثرًا من مفهوم المعنى، كما سنناقشه فى موضوع لاحق، حين نطرح آراء ريفاتير بالتفصيل.

الدلالة المرجعية

والدلالة التخيلية

إن محاولة الرمزيين للتأكيد على فكرة الصوت خالصًا يمكن أن تكون تجريدًا محضًا، هى مجرد محاولة عبثية، ذلك أن اللغة لا يمكن أن تتخلص من الرصيد التاريخى والعاطفى الذى يكثف نوعًا من الظلال حولها. وقد أوضح ميرلوبونتى - فى دراسته لظاهرة الإدراك - ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريدًا يخليها من أى معنى ولكن ما فهم منها من أى معنى ضئيل غامض، كطرب خفيف أو حزن غير عميق، يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ(١٧). وعلى ذلك، فإن اللغة الشعرية بطبيعتها تمارس حركة ترددية ما بين دلالتها المعجمية من ناحية، ودلالتها السياقية من ناحية أخرى، وفى هذه الحركة، فإنها تؤدى إلى شحذ أفق انتظار القارئ، لكى تمنحه نفسها بعد تمنع، وهذا دلال لا تطيق القصيدة - الحداثية خاصة - أن تتخلى عنه.

وطبقًا للتصور السابق، فإنه من الطبيعى أن نقرر أن ثمة علاقة خفية تربط ما بين الدلالة المرجعة والدلالة التخيلية. فالشعر ليس خاليًا من الإحالة، وإنما يحل فيه أفق الانتظار التخيلى محل أفق الانتظار المرجعى الكفيل بتفعيل التأويل، والذى هو خاصية إبداعية لازمة لجنس الشعر، يميزه عن المرجع الواقعى، متيحًا بذلك سياقًا شعريا ذا زمن خاص. فينتقل القارئ - بذلك - من الوحدة المعجمية ذات المعنى الحرفى إلى الوحدة المعجمية ذات المعنى التصويرى، أى من الدلالة المرجعية إلى الدلالة التخيلية(١٨).

وإذا كانت الدلالة المرجعية تحيلنا باتجاه المفاهيم المجردة التى يتطلبها النثر، بينما الدلالة التخيلية تمضى بنا باتجاه الشعر، فإنه من المهم الإشارة

إلى أن الشعر لا يستخدم الكلمات كالنثر، وهذا هو الفارق الأساسى بين الدلالتين السابقتين، بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها. فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية. وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها كأداة، فليس لنا - إذن - أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها. وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه، وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى، وعلى حد تعبير هيجل: يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى، فليس الشعراء بمتكلمين أو صامتين، بل شأن آخر [١٩].

بناء المعنى فى الشعر

إذا كان المعنى يختلف طبقًا لطريقة استخدامنا للغة، كما أوضحنا سابقًا فيما يتعلق باللغة العادية، فإنه يختلف بالضرورة عند انتقاله من مجال النثر إلى مجال الشعر. ومن المهم الإشارة إلى أن المحتوى (أو المعنى) فى الشعر ليس مما يفوق التعبير، مادام الشعر قد عبر عنه،لكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى.. فالشعر ليس لغة جميلة، لكنه لغة لا بد على الشاعر أن يخلقها ليقل ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى[٢٠].

وقد شغلت فكرة بناء المعنى - فى الشعر تحديداً - العديد من نقاد الشعراء، لأنها تلخص طبيعة النص الشعرى، وتشير إلى خصائص لغته. وقد

كان أرشيبالد ماكليش من أكثر المهتمين بتلك الإشكالية، إذ أنه رأى أن بناء المعانى فى الشعر قد لا يكون مشوشًا فحسب، تنظمه العواطف، بل إنه قد يكون بناءً يتحدث عن أمور غير حقيقية، لكن العواطف تحيلها إلى أمور حقيقية[٢١]. تلك هى حقيقة الشعر التى تمثل قاعدة ذهبية له منذ أقدم العصور، والتى يمكن أن تلخصها العبارة الشهيرة: "أجمل الشعر أكذبه". وإذا كان الرومانسيون - رغم استنادهم المطلق إلى الخيال - يرون أن "الصدق" شرط أساسى لقيام الشعر، فإن "أكذب" الشعر أو أصدقه هما وجهان لحقيقة واحدة: فالشعر كاذب إذا ما قيس بمنطق الأشياء الذى يحكم العالم الخارجى، بينما هو صادق قياسًا على المنطق العاطفى الذى تحكمه النظرة الذاتية للتجربة الباطنية للشاعر. وعلى ذلك، فإن التناقض بين حدى الصدق والكذب الشعريين هو بمثابة تناقض زائف، بإزاء ثنائية المنطق الذى نقيس الحقيقة عليه.

وطبقًا لذلك، يرى ماكليش أن بناء المعانى فى الشعر يختلف عنه فى النثر، فهو يفتقر إلى النظام والارتباط المنطقيين، وكذلك الحقيقة المنطقية كما أشرنا من قبل، أى أنه إذا انفصل عن القصيدة أصبح بلا معنى، لكن هذا اللامنطقى يصبح داخل القصيدة منطقيا، حين ندركه بلمسة الشعور[٢٢]. وفى هذه الحالة، فإن علينا أن نفرق بين نوعين من اللمسات تجاه القصيدة: لمسة الشعور ولمسة العقل،الأولى تستهدف ما هو انفعالى، بينما الثانية تتطلب ما هو منطقى، والأولى تستهدف الحقيقة الشعرية الكامنة خلف مبدأ التجانس الكونى، والثانية تطمح فى الوصول إلى الحقيقة التى تؤسسها العلية والسببية. ومن الواضح أن اللمستين تنفى كل منهما الأخرى، ولا يمكن أن تلتقيا داخل حدود القصيدة، أو حتى خارجها.

لقد أدى كل ذلك إلى أن يصل ماكليش إلى نتيجة أساسية، مؤداها أنه، بإمكاننا أن نتفق على أنه مهما كان ما نعرفه فى هذه القصيدة، فإنما نعرفه فى القصيدة، أى ضمنها. إنها ليست معرفة يمكن استخدامها وفرزها عن القصيدة، ثم حملها معنا كما تستخرج البندقة عن قشرتها، وتحمل وحدها. إنها شيء تعنيه القصيدة، شيء يتلاشى عندما تنتهى القصيدة، ولا يمكن استرجاعه بالعودة إلى كلمات الشاعر مستقلة، بل إلى كلماته ضمن القصيدة. فإن نحن بدلناها، وإن نحن - بالرغم من الاحتفاظ بمدلولها كما هو - غيرنا ترتيبها، إن لفظناها بحيث تغير إيقاعاتها، فإن معناها سيتغير أيضاً(٢٣).

البنيويون والنسق الشعرى

وفى المقابل، فقد وجه البنيويون جهدهم فى دراسة الشعر، إلى تحليل اللغة الشعرية، باعتبارها "نسقاً". وربما كانت أهم تلك المحاولات ما طرحه جون كوهين فى كتابيه: "بناء لغة الشعر" و "اللغة العليا". وهو يرى أن اللغة الشعرية - من وجهة نظر بنيوية - تحطم البنية القائمة على التقابل، والتى تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية، التى تربطه بنقيضه، وهى الصلات التى يتشكل منها مستوى اللغة، والتى تجسد "اللاشعرية" فى الخطاب. فالمعنى الشعرى "كلى" ولا مضاد أو مقابل له(٢٤). ويصل جون كوهين إلى نتيجة مؤداها أن شعرية القصيدة هى ناتج معناها. فالقصيدة لغة، وهى إذن تعنى شيئاً، والدال ليس له هدف إلا أن يقودنا إلى المدلول، وكل شاعرية للدوال تقع فى اللامعقول، لأنها تسلب الرمز من مكونه الأساسى. ومع ذلك، فإن هذه البديهية للدخول إلى اللغة تجد نفسها فى مأزق، لأن معيار المعنى هو القول بإمكانية

ترجمته إلى صيغة أخرى، واللغة الشعرية تنفر – فى وقت واحد – من الترجمة والهيمنة الذهنية.. إن الكلام يعنى نقل التجربة، لكن إذا أخذ المرء بتصور كهذا، فلا يمكن – بنفس الدرجة – أن ينكر فيما يبدو قيمة "التفسير" كمعيار للمعنى، لكن معنى الشعر يفلت من ذلك المعيار، إن له معنى، ومع ذلك فهو خاضع للتفسير[٢٥].

وقد سبق الشكلانيون البنبويين فى التأكيد على دراسة اللغة الشعرية، باعتبارها أساسًا للشعرية بشكل عام. ولقد رأوا أن اللغة عادة ما تقوم بنوع من الإحالة اللغوية إلى خارجها، وعلى العكس من ذلك فإن اللغة التى لا تحيل على خارج أبدًا، والمتحورة حول نفسها فقط، أى حول أصواتها وأحرفها، رافضة بذلك المعنى، هى اللغة الشعرية. ولكن القول برفض المعنى معناه غياب المعنى، وغياب المعنى معناه غياب التواصل، أى السقوط فى حضن الدال الخاص، وشعر الأصوات والأحرف من غير كلمات، أى السقوط فى اللا لغة[٢٦].

إن مكونات النص الشعرية تسهم فى تشييد الدلالة، فتنفى بذلك إمكانية تمييز عناصر شعرية من أخرى غير شعرية. الشكلانيون أنفسهم يرون أن الطابع التركيبى للغة الشعرية هو ما يميزها عن غير الشعرية، إذ تخبر اللغة الشعرية صوتيا، ودلاليا، عن نفسها. وهذا الإخبار إنما تولد عن الخصوصية والدلالية للنص الشعرى، وكونه يحيل على نفسه قبل أن يحيل على خارج نصى[٢٧].

مغزى القصيدة

هل تقول القصيدة شيئًا؟

ربما كان هذا السؤال هو الذى يلخص – أو يكثف – أزمة الشعر الحقيقية، فيما يتعلق بالنماذج الحداثية خاصة. فمنذ ظهور النموذج الرومانسى

فى الشعر، بدأ نوع من القطيعة المعرفية فى الظهور ما بين الذاكرة والنص، بعد أن فرض النص على قارئه أن يتخلى عن الاسترخاء فى مقعد التقاليد الشعرية الوثير، ليبدأ تلقى النص بقدر من المشقة يوازى قدرته على إعادة إنتاجه. ويظل السؤال السابق قائمًا بإلحاح،يبحث عن إجابة ما، والإجابة – بالطبع – هى: نعم فالقصيدة إذ لا تقول شيئًا تتحول إلى نوع من الصخب الصوتى غير المبرر / على حد تعبير تودوروف.

القصيدة تقول شيئًا "نعم"، لكنه شيء يستعصى على الفهم، وإن كان قابلاً لـ"الإدراك". فهل هناك فارق بين الفهم والإدراك؟ إن الفهم هو المرحلة الدنيا من الفكر، حيث إنه لا يقدم إلا تحديدات مفاهيم أحادية الجانب وساكنة، وأن تقسم الموضوعات على أجزاء وأن ترصد الجوانب المتضادة فيها الضرورة والصدفة، والجوهر والظاهرة، والمتناهى واللامتناهى... وفى الوقت ذاته أكد هيجل على مشروعية وضرورة الفهم. لقد رأى كانط أن العملية المعرفية تتألف من درجات ثلاث: الحس، والبصيرة (الفهم)، والعقل. فالحواس تزودنا بتيار من الأحاسيس والإدراكات، غير مترابط وغير متسق، وهذا التيار تهذبه وتنسقه المفاهيم(٢٨). فالفهم هو عملية خطية، تمضى فى اتجاه واحد: من الجزئى إلى الكلى أى من التفاصيل إلى الصورة العامة.

وفى المقابل، فإن الإدراك الحسى يطلق على العملية العقلية التى تتم بها معرفتنا للعالم الخارجى، عن طريق المنبهات الحسية. فالإدراك نوع من الاستجابة للأشكال والأشياء الخارجية، لا من حيث هى أشياء وأشكال حسية، بل كرموز كمعانٍ، وترمى الاستجابة إلى القيام بنوع معين من السلوك، ويتوقف ذلك على طبيعة المنبه الخارجى، وعلى الحالة الشعورية والوجدانية للفرد، وعلى اتجاهه

الفكرى، وخبراته السابقة إزاء مثيرات مشابهة[٢٩]. وتمر عملية الإدراك بثلاث مراحل، هى: النظرة التحليلية، والكشف عن العلاقات بين الأجزاء، والعودة إلى النظرة الكلية، وهى المرحلة التوليفية. فالفارق إذًا بين الفهم والإدراك الحسى أن الأول يبتدئ من الجزئى إلى الكلى، بينما الثانى يبتدئ من الكلى إلى الجزئى، ثم العودة مرة أخرى إلى النظرة الكلية.

وعلى ذلك، فإنه يمكننا أن نفرق بين الإدراك والفهم بطريقة أخرى، فالفرق بين الإدراك الحسى الخالص والتمثل الذهنى (الفهم)، يتمثل فى أن اللغة تحتفظ فى المستوى الأول بالخصائص المحسوسة، أما فى المستوى الثانى فإنها تبدو ذات طابع مجـرد، وإذن، فالإدراك الحسى والإدراك العقـلى مشـروطان باللغـة، إذ لا يتـأتى الكشف عن الظاهرة إلا بواسطة الرموز اللغوية، ومن ثم لا يحمل عالم الظواهر طابعًا إنسانيا، من حيث كونه منكشفًا للوعى الإنسانى، الذى يمكن وصفه بأنه وعى لغوى فى المحل الأول[٣٠].

وعندما يتعلق الأمر بـ "ما تقوله القصيدة "، فإن هذا الإفصاح يشير إلى مغزى القصيدة لا إلى معناها، حيث إن لغة القصيدة إذا أدت إلى معنى ما، فإن القصيدة بالضرورة سوف تتبنى الخصائص النثرية لا الشعرية. وقد أهتم ميشيل ريفايتر – تحديدًا– بمفهوم "مغزى القصيدة"[٣١]، وقام بالتنظير لهذا المفهوم، بما لم يتح لأحد غيره.

يرى ريفاتير أن الملمح المميز للقصيدة هو وحدتها، ويقصد بذلك وحدتها الشكلية والدلالية، ومن ثم، فإن أى مكوِّن فيها – يستلفت انتباهنا إلى هذا الشىء الآخر الذى تعنيه – سيكون ثابتًا تبعًا لذلك. بصفته تلك فإنه سيكون قابلاً – بشكل قاطع للتمييز عن المحاكاة. هذه الوحدة الشكلية والدلالية، وهى التى تشمل

كل مؤشرات الالتفاف الدلالى، يسميها ريفاتير المغزى فى نفس الوقت، فإنه يحتفظ بمصطلح المعنى للمعلومات التى يقدمها النص على مستوى المحاكاة.فالنص من وجهة نظر المعنى هو سلسلة وحدات من المعلومات المتتابعة، أما من وجهة نظر المغزى فإن النص هو وحدة دلالية واحدة، وغير قابلة للتجزئة. فالكلية - إذن فيما يتعلق بمفهوم النص - وهى التى تميز مفهوم المغزى عن المعنى، الذى يتميز بالتنامى المضطرد للوحدات الدلالية داخل النص، وتبعًا لذلك فإن كل علامة داخل النص هى وثيقة الصلة بكيفيته الشعرية، ما دامت تعبر عن التحوير الدائم للمحاكاة، أو تعكس هذا التحوير، ولهذا السبب فإن الوحدة - أى وحدة النص - يمكن إدراكها من وراء تعدد صور التمثيلات.

إن فك شفرة القصيدة يبدأ بمرحلة القراءة الأولى التى تستمر من بداية النص إلى نهايته،من أعلى الصفحة إلى أسفلها، متتبعة الانتشار الأفقى للنص. وفى هذه القراءة الاستكشافية الأولى يكمن أيضًا التفسير الأول، وذلك لأن إدراك المعنى يتم فى هذه القراءة. وحيث إن المخزون الذى لدى القارئ هو كفاءته اللغوية، التى تشتمل على افتراض بأن اللغة إشارية أى إحالية، فإن الكلمات فى هذه المرحلة تبدو مترابطة بشكل أساسى. كذلك، فإن كفاءة القارئ اللغوية تشتمل على قدرته على إدراك انعدام الاتساق بين الكلمات، وذلك كما فى قدرته على تمييز الصور والمجازات، بمعنى أنه يستطيع التعرف على أن لفظًا، أو تعبيراً ما، لا يؤدى المعنى الحرفى، وأنه لا يؤدى معنى إلا إذا قام القارئ (وهو الشخص الوحيد الذى ينتج ذلك) بعملية تحويل دلالى، أى - على سبيل المثال - أن يقرأ ذلك اللفظ أو هذا التعبير على أنه استعارة أو كناية.

إن الكفاءة الأدبية لدى القارئ تعنى ألفته بالأنساق الوصفية، وبالموضوعات الأدبية، وبأساطير المجتمع الذى ينتمى إليه، وفوق ذلك ألفته بنصوص أخرى

سابقة على النص الراهن، وحيثما وجدت فجوات داخل النص، أو تكثيفات مثل: الأوصاف الناقصة أو التلميحات، أو الاقتباسات فإن هذه الكفاءة الأدبية - وحدها - هى التى تمكن القارئ من الاستجابة بشكل ملائم، ومن إكمال تلك الفجوات وملئها وفقًا للنموذج النصى المفترض.

وهنا، يتطلب الأمر توضيحًا من ريفاتير عن مفهومه للنص، والذى يرى أنه تنويع أو توزيع على بنية واحدة، سواء أكانت موضوعية، أم رمزية، أم أى شىء آخر. وهذه العلاقة المرتبطة ببنية واحدة هى التى تكون المغزى. ومن الطبيعى أن يأتى التأثير الأفقى للقراءة الراجعة، أى ذروة وظيفتها - بوصفها مولدة للمغزى - فى نهاية القصيدة.

إن المغزى يظهر ليكون شيئًا أكبر من المعنى العام، أو ليكون شيئًا آخر غير المعنى، الذى يمكن استخلاصه من المقارنة بين التنويعات اللغوية من ناحية والفكرة من ناحية أخرى.إن هذا الاستخلاص لا يعيدنا سوى باتجاه تلك الفكرة، وهذا إجراء يحمل نزعة اختزالية، أما المغزى فهو - بالأحرى - ممارسة القارئ للتحويل. إنه تحقق يقرب من اللعب، ومن تمثيل شعيرة طقوسية،حيث ممارسة التعاقب الدائرى، والكلام الذى يظل يدور كله حول "مفتاح"، أو قالب مختزل فى قانون علامة واسعة.إن المغزى هو سلطة تمثيلات يفرضها على القارئ، برغم تفضيلاته الشخصية، الاتساع الأكبر والأصغر لمكونات القالب، إنه توجه مفروض على القارئ على الرغم من عاداته اللغوية، إنه وثبة من إشارة إلى إشارة تستمر فى اختفاء المعنى على نص ليس حاضرًا فى الامتداد الخطى وإنما هو نص مفترض (أو نص مضمر).

وعلى ذلك، فإنه يمكننا أن نؤكد - طبقًا لريفاتير - على أن الصراع الأساسى الذى يشتمل بين عناصر النص الشعرى، هو مجال الأدبية (على الأقل

الأدبية كما تكشف عن نفسها فى الشعر)،يمكن أن يصل إلى نقطة تكون فيها القصيدة شكلاً خاليًا تمامًا من الرسالة بمعناها المعتاد، أى بدون مضمون: عاطفى، أو أخلاقى، أو فلسفى. فى هذه النقطة تكون القصيدة بناءً لا يفعل شيئًا أكثر من التجريب - إذا صح التعبير - مع نحو النص. أو فلنقل - بصورة أفضل - إنها تكون بناءً ليس أكثر من ألعاب بهلوانية بالكلمات، أى مجرد تمارين فى التركيب اللغوى.

إن مغزى القصيدة بوصفه مبدأً للوحدة، وبوصفه المنفذ للالتفاف الدلالى، يتجه نحو الانعطاف الذى يوجده النص، كلما مر بمراحل المحاكاة، منتقلاً من تمثيل إلى تمثيل (من كناية، إلى كناية داخل النظام الوصفى)،بهدف استنفاد كل التنويعات الممكنة على القالب. وكلما ازدادت درجة الصعوبة فى إقصائه عن المحاكاة، من خلال تحريف مستمر، فإن الانعطاف لابد وأن يكون أطول، والنص لا بد وأن يكون أكثر امتداداً.

إن ريفاتير يعرف المغزى بأنه - ببساطة - هو الموضوع الحقيقى للقصيدة، وهو ينبثق من خلال القراءة الراجعة، عندما يصل القارئ إلى اكتشاف أن التمثيل (أو المحاكاة) هو - بلا شك - مجرد استخدام خاص. ومع ذلك فإنه لا يتناقض مع التعريف الوارد فى معجم ويبستر: (المغزى هو التضمينات المضمرة الدقيقة فى شىء ما، وهذه التضمينات تتميز عن المعنى المعبر عنه صراحة).

على أنه من المهم أن يتم النظر إلى تلك التضمينات المضمرة أو تلقيها، بطريقة إجمالية، أى استدعاء أثر المغزى الكلى دفعة واحدة ودون تدرج، أو المعنى فى اتجاه خطى، كل خطوة منه تسلم إلى خطوة أخرى تليها، حتى نصل - على وثبات - إلى الأثر النهائى للقصيدة. إن المغزى هو مجرد نقطة واحدة نصل إليها مباشرة عند نهاية القصيدة، بينما المعنى يتطلب أن نثبته من الكلمة الأولى للقصيدة ولا يكتمل إلا مع الكلمة الأخيرة، هذا إن كان هناك معنى على الإطلاق.

الهوامش

(١) الرمز الشعرى عند المتصوفة – ص ٧٠ .

(٢) نفسه – ص ٨٣ .

(٣) أنظر أبحاث سلسلة "اللسانات واللغة العربية – العدد الرابع – الجامعة التونسية –١٩٨١".

(٤) نفسه – ص ٢١١ .

(٥) نفسه.

(٦) نفسه – ص ٢١٢ .

(٧) بناء لغة الشعر – ص ٢١٠ .

(٨) مغزى القصيدة – ص ٤٥ .

(٩) نفسه.

(١٠) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ٢٩٥ .

(١١) مفهوم المعنى – ص ١٦ .

(١٢) لعبة المعنى – ص ٦٥ .

(١٣) نفسه – ص ٦٦ .

(١٤) المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية – ص ٤٢ .

(١٥) نفسه – ص ١٠ .

(١٦) ما الأدب – ص ١٠ .

(١٧) نفسه ٥

(١٨) نفسه – ص ١٣

(١٩) بناء لغة الشعر – ص ١٨٨ .

(٢٠) الشعر والتجربة – ص ٤١ .

(٢١) نفسه – ص ٤٨ .

(٢٢) نفسه – ص ١٦

(٢٣) اللغة العليا – ص ١٣٣ .

(٢٤) نفسه – ص ١٣٤، ١٣٥ .

(٢٥) شيخوخة الخليل – ص ٦٩ .

(٢٦) نفسه.

(٢٧) المعجم الفلسفى المختصر – ص ٩٢ .

(٢٨) نفسه – ص ٦٣ .

(٢٩) الرمز الشعرى عند المتصوفة – ص ٩٢ .

(٣٠) نفسه – ص ٦٣ .

(٣١) انظر كتاب "مغزى القصيدة".

الفصل الثانى

خصائص اللغة الشعرية

الفصل الثانى

خصائص اللغة الشعرية

نظراً لأن اللغة هى العامل الحاسم والأهم فى بناء القصيدة بشكل عام، فقد استحوذت على جل اهتمام الشعراء والنقاد وحتى المتلقين، فى مختلف الاتجاهات والمدارس الشعرية بامتداد التاريخ. وقد ظلت المقارنة بين كل من لغة الشعر ولغة النثر قائمة، بهدف التفرقة بين كلا اللغتين، أولاً: من خلال السمات والخصائص التى تميز كلا منهما ، وثانياً: للكشف عن طبيعة استخدام كل لغة بشكل فارق عن استخدام اللغة الأخرى.

ونحن حين نتحدث عن خصائص ظاهرة ما، علينا أن نبحث فى السمات التى تتميز بها، والتى تفترق بها – فى نفس الوقت – عن أية ظاهرة أخرى تتفق معها فى النوع. ومن هنا، فإن بحثنا عن خصائص اللغة الشعرية، إنما هو بحث عن الفروق الكيفية بينها وبين اللغة المرجعية (أو المعيارية)، وليس مجرد الفروق الكمية فيما بينهما. فما الذى يميز الوظيفة الانفعالية / العاطفية للغة، بحيث يجعل منها لغة شعرية، تختلف عن باقى الوظائف اللغوية الأخرى؟ ونحن نتصور أن الفروق الأساسية بين كل من لغة الشعر ولغة النثر – باختلاف وظائفها– تتمثل فى مجموعة من السمات، والتى يمكن أن نتناولها على النحو التالى:

مبدأ الغائية

الانحراف / الإزاحة

الكثافة / الاقتصاد الأدائى

الانفتاح الدلالى

الغموض الدلالى

وبالطبع، فإن هذه السمات لا تمثل مجمل خصائص اللغة الشعرية، حيث استبعدنا منها عنصراً حاسماً يتحكم فى طبيعة اللغة الشعرية، ألا وهو " الخيال الشعرى "، والذى يجعل من الشعر تفكيراً بواسطة الصور. ولقد تم هذا الاستبعاد لمناقشته بالتفصيل بامتداد الباب الثالث من هذا الكتاب. لذا فسوف نكتفى – هنا – بدراسة العناصر السابقة، والتى تؤثر – بشكل نوعى – فى تشكيل الطابع الشعرى للغة، والتأكيد على وظيفتها الجمالية.

وحين نتحدث عن مجموعة من السمات التي تضفي على اللغة شعريتها، فإنما نتحدث عن مجموعة من الثوابت التي تمتد داخل الزمن. ومن الطبيعي أن تثير فكرة وجود ثوابت في الفن دهشة - وربما استنكار - الكثيرين، على اعتبار أن الفن دائمًا ما يخرج على القاعدة، أكثر مما يخرج منها. ونحن لن نختلف مع هذا الرأي، كما أننا سنوافق عليه بقدر من التحفظ، بل ونتفق مع تصور أراجون حين يقرر أنه "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، حيث لابد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة داخل القصيدة، من خلال تحطيم الأطر الثابتة لها". إلا أن هذا الاتفاق يأتي من خلال تصورنا أن " الأطر الثابتة " هي تلك المنطلقات الثابتة التي تسود خلال عصر ما، على اعتبار أن ما هو ثابت وجوهري داخل هذا العصر يمكن أن يكون متغيراً وعرضيا في عصر آخر.

وإذا كان تاريخ الأدب هو تاريخ الاختلاف لا تاريخ التشابه، فإن جزءًا من وظيفة النقد تكمن في البحث عن الممتد والجوهري. ونحن حين نحاول رصد الثوابت داخل النوع الشعري، فإننا لا ننفي حركة المتغيرات، لكننا نبحث عن عناصر الثبات التي تنتظمها معًا، والتي تتميز بامتدادها داخل الزمن: فمنذ نشأة النماذج الأولية من الشعر، مروراً بمختلف الاتجاهات والمدارس الأدبية عبر التاريخ، ظلت العوامل الخمسة السابقة تمثل أفقًا للقصيدة،على مستوى الإبداع أو على مستوى التنظير.

غائية اللغة الشعرية

لقد عنى النقاد والبلاغيون - ومعهم الشعراء - خلال التاريخ، بالتفرقة بين الشعر والنثر، باعتبار أن هناك العديد من نقاط الاختلاف فيما بينهما. على أن

أهم هذه الاختلافات كان يتمثل فى التباينات العميقة بين كل من لغتى: الشعر والنثر تحديداً، والتى كانت تشكل منعطفًا أساسيا، يشير إلى انحراف اللغة الشعرية عن نظيرتها فى النثر. ورغم بديهية تلك النتيجة، فإن النظرة الكلاسيكية إلى الشعر لم تلتفت إليها، أو على الأقل لم تعول عليها كثيراً، حيث إن الوضوح والعقلانية، وهما من صفات اللغة النثرية، كانا شرطين أساسيين لإنتاج القصيدة الكلاسيكية. وبالتالى، انداحت الحدود بين كلتا اللغتين فى نظرية الشعر الكلاسيكى.

وبدءًا من حركة الشعر الرومانسى، وما استتبعها من تحولات جذرية عميقة فى بنية القصيدة، خاصة فيما يتعلق باللغة الشعرية، ورفض الشعراء الرومانسيين لفكرة "المعجم الشعرى" الكلاسيكى، والذى كان يرى أن هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، فلقد أكد الرومانسيون لا على اللفظة المفردة، بل على السياق الذى يمكن أن ترد فيه، وجدلها مع الألفاظ الأخرى. ومن هنا، نشأ نوع من التفرقة بين المعنى المعجمى للمفردة، والمعنى السياقى، الذى كان يشحنها بطاقة عادة ما تفوق قدرتها المعجمية. وعلى ذلك، فقد أصبحت التفرقة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية تمثل مرتكزًا أساسيا للتفرقة بين الشعر والنثر بشكل أساسى، حيث إن الاختلاف بين طبيعة اللغتين هو اختلاف وظيفى.

مفهوم الغائية

وطبقًا لما سبق، فقد ظهرت إشكالية خاصة بالعلاقة ما بين الشاعر واللغة. ولقد تراوحت النظرة إلى هذه العلاقة بين فريقين:

الأول: يرى اللغة مجرد وسيلة فى يد الشاعر إلى شىء وراءها، إلى الفكرة المطلقة عند هيجل، وإلى السلام المخلِّص عند شوبنهور، وإلى الكشف عن مضمون اللاشعور والتخلص من ضغطه الذى يثير الاضطراب فى الحياة النفسية عند أصحاب التحليل النفسي. وبوجه عام هى مجرد وسيلة عند من عنوا بالمضمون فى العمل الفنى دون الصورة

الثانى: على العكس من الاتجاه الأول، فهناك من يرى أن اللغة هى غاية الفنان، مثل: رتشاردز، وجان بول سارتر

والواقع أننا – هنا – بصدد مشكلة على جانب كبير من الأهمية، لما نلمسه فى آثار الشاعر من استخدام اللغة استخداماً خاصا، خاضعًا لتنظيم معين يبدو فى أجلى مظاهره فى الشعر المنظوم المقفى، ولا يمكن إغفاله حتى فى حالة الشعر المرسل[1].

لقد أكدت كل المدارس والاتجاهات الشعرية الحديثة على مفهوم أن اللغة الشعرية قد أصبحت غاية فى ذاتها، حتى أن الواقعية (الاشتراكية) – ممثلة فى إرنست فيشر– قد فرقت بين اللغة العادية ولغة الشعر، باعتبار أن الأولى تتطلب المفاهيم المجردة، بينما الثانية تتطلب الرؤيا . لذلك، فإن مفهوم غائية اللغة أصبح يمثل حقيقة بديهية فى الاتجاهات الحداثية وما بعدها، وبالتالى فإن التعامل مع اللغة كغاية فى ذاتها هو مجرد تأكيد على حقيقة لم يعد يختلف عليها اتجاهان.

ولقد استطاع سارتر أن يقدم مثالاً توضيحيا، يترجم به إشكالية "الغائية" و"الغائية المغايرة " للغة، أضفى به قدراً من الوضوح على تلك الإشكالية. فهو

يرى أن "منزلتنا من اللغة" – بشكل عام – (كمنزلتنا من جسدنا، نشعر بها ذاتًا، على حين نتجاوزها إلى ما ورائها من غايات أخرى)[٢]. وهذا المثال يصبح أبسط وأوضح كثيراً مما يفسره، إذ أننا حين نتعامل مع الجسد باعتباره وعاءً للذات، أو باعتباره التجسد المادى لها، فإننا – عادة – ما نبحث عما وراء هذا الإطار المادى، أى البحث الدائم عن النفس من ناحية، والروح من ناحية أخرى. وهنا، يبدو الجسد كما لو كان حجابًا شفيفًا يشير إلى ما ورائه أكثر مما يخفيه. فإذا انتقلنا من الجسد باتجاه اللغة فى تجسدها العملى (أى النفعى)، فإننا لا نتوقف عند تحققها المادى (الفيزيائى) كثيراً، بل إننا نبحث عما وراءها من أفكار، باعتبارها مجرد عامل مساعد أو موصل جيد للأفكار، وعلى العكس من ذلك، فإن اللغة الشعرية إذ تتنازل عن وظيفتها الاتصالية، لتمارس وظيفة أخرى هى الوظيفة الانفعالية، فإن طبيعتها تخضع لنوع من الانحراف أو الإزاحة فيما يتعلق بكونها أداة، إذ تنتقل لتصبح غاية فى ذاتها، ففى حالة الوظيفة الانفعالية فإن " وجود " اللغة يمتزج بـ "ماهيتها"، إذا جاز التعبير. وبالتالى، فإن حضور اللغة لا يخفى أى نوع من الغياب فيما وراءه.

وإذا كان مبدأ " غائية اللغة الشعرية " قد شغل مختلف الاتجاهات الشعرية، منذ بزوغ حركة الشعر الرومانسى، فإن هناك اتجاهين أساسين قد انشغلا أكثر من غيرهما بإثبات ذلك المبدأ، إنْ على مستوى الممارسة أو على مستوى التنظير. لقد عنى شعراء الحركة الرمزية – منذ بزوغها – بالظاهرة اللغوية باعتبارها غاية فى ذاتها على مستوى الإصاتة لا على مستوى الدلالة. وفيما عدا بعض الشذرات النقدية التى طرحها مالارميه أو بول فاليرى، كان المبدأ غائبًا عن التنظير وإن كان حاضراً فى الممارسة الشعرية. فلقد جاء مجمل إنتاج حركة الشعر

الرمـزى لكى يؤكد علـى هذا المبدأ، فى حين لم تشر الشذرات النقدية إليه بشكل مباشر، وإن كان يمكن استنتاجه منها بشكل ضمنى.

وفى المقابل، فإن حركة التنظير الحقيقية التى انشغلت بإثبات مبدأ غائية اللغة الشعرية، جاءت تالية للحركة الرمزية، على يد منظرى الشكلانية الروس، والذين تأثروا كثيراً بالنتاج الشعرى للحركة الرمزية الفرنسية، خاصة عند مالارميه، وفى هذا الصدد، فإن الجهد الأكبر فى التأكيد على هذا المبدأ، يعود إلى الدراسات المعمقة لجاكوبنسكى. وقد واصل كل من شلوفسكى وجاكوبسون الجهود التى بدأها، لتكتمل – فى النهاية – الرؤية النظرية لمفهوم الغائية فى اللغة الشعرية.

الرمزيون وغائية اللغة

ربما كانت الحركة الرمزية هى الأكثر تطرفًا فى تطبيق مبدأ غائيـة اللغة الشعرية، دون أن تتناول هذا المبدأ فى تنظيرات أعضائها صراحة. فبالنظر إلى مجمل النتاج الشعرى للرمزية نجد أن لغة هذا النتاج ظلت مشغولة بذاتها، حتى بدت وكأنها غاية الإبداع الشعرى. لقد كانت طبيعة العالم الذى ينشده الشعراء الرمزيون ذات تأثير حاسم فى تجاوز الواقع، وبالتالى فى تجاوز اللغة التى تشير إلى مفردات هذا العالم، وكذا العلاقات التى تحكمه.

لقد أشار تشادويك – مؤرخ الحركة الرمزية – إلى أن مالارميه حين أشعل ضوء العقل البارد ليقوده فى سؤاله عن طبيعة العالم المثالى، نجده قد وصل – بادئ الأمر – إلى النتيجة التى قد تبدو واضحة بأن وراء عالم الواقع لا يوجد

شيء غير الفراغ العقيم. والعديد من خطاباته في هذه الفترة تحوى إشارات إلى " العدم " وإلى "اللاشيء الذي هو الحقيقة " ولكن مالارميه قاده اعتقاده القوى بأن عالمًا مثاليا لابد أن يكون موجوداً (وربما ساعده على ذلك تعرفه على أعمال الفيلسوف الألماني هيجل). قاده ذلك إلى نتيجة أخرى أبعد من النتيجة الأولى، وهي أن العالم المثالي يختبئ وراء الفراغ العقيم. إن اللانهائي يكمن في اللاشئ، ومهمة الشاعر - إذن - هي أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى يخلق نوعًا من الفراغ في داخل اللاشيء نفسه، تتلألأ وتتدفق في هذا الفراغ صور العالم اللانهائي الكامن في اللاشيء (٣). وبما أن لغة التجربة ليست مجرد غطاء لها، وإنما هي التجربة ذاتها، فإن تجربة الاتصال بعالم مثالي يقبع خارج حدود العالم الواقعي، سوف تستدعي - بالضرورة - لغة مشغولة بنفسها.. لغة تتطلب عالمًا مثاليا وتستشرف تخوم "العدم" و "اللاشيء". ومن الطبيعي أن تتسم تلك اللغة بغائيتها، حيث تتحول إلى فعل إصاتة أكثر منها فعل دلالة، كما حدث بالفعل للغة الشعر الرمزي بشكل عام.

إن تجريد الكلمات من دلالاتها، وبالتالي اطِّراح مفهوم المعنى خارج القصيدة، هو الذي أدى ببودلير إلى أن يشير إلى أن الشعر يتطلب مقداراً من التنسيق والتأليف، ومقداراً من الروح الإيماني أو الغموض.. والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطًا في التعبير عن المعنى، بدلاً من عرضه بصورة " مبرقعة "(٤). ورغم أن بودلير كان الأقل تطرفًا في انسحابه من العالم الواقعي فإن ذلك لم يؤثر على شعره في النوع وإنما في الدرجة. لذلك، فإن هناك من يرى أنه آخر الشعراء الرومانسيين العظام، وهناك من يرى أنه أول شعراء الحركة الرمزية، بينما رامبوهو أول شعراء الحركة الرمزية المتجاوزة، التي تأكدت فيما بعد على يد

مالارميه بقدرته التنظيرية، ومن بعده بول فاليرى. على أن بودلير - رغم انغماسه النسبى فى الواقع - كان يرى بدوره أن الحرص على المعنى داخل القصيدة، هو فعل مضاد للشعر، وحينما لا يكون هناك معنى فلا يمكننا أن نرى ما وراء اللغة، سوى أن تكون اللغة ذاتها.

ويتأكد هذا التصور لاحقًا على يد مالارميه، الذى يرى أن الشعر يمكن أن يبدع أثرًا جماليا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلاً تقريبًا.. بينما تقوم الأصوات - كما يقوم السياق الصوتى - بكل العمل[٥]. إن تعطيل الفهم والوصول إلى درجة قصوى من التجريد، ينحى عن الشعر كل درجات المعنى، حتى لا يتبقى من القصيدة سوى اللغة وحدها كفعل إصاتة. ولقد حاول الرمزيون حين قاموا باستبعاد الفهم، أن تأتى موسيقى القصيدة لتحل محل المعنى الغائب، ورأوا أن ذلك الأمر كافٍ لإحداث تواصل بين الشعر ومتلقيه. إن القصيدة - فى تلك الحالة - لن تلتفت إلى الفهم لدى القارئ، باعتبار أن الفهم حدث عقلى يأتى بالضرورة تاليًا لفك شفرات النص، ولكن ما تطمح إليه القصيدة الرمزية هو " الإيحاء " أو " خلق الحالة"، وهما خاصيتان تستعصيان على الفهم وأداته فى ذلك العقل، لكن - فى المقابل - يمكن الإحاطة بهما من خلال الحدس لدى المتلقى.

ولقد مضى الشعراء الرمزيون فى الاحتفاء بالظاهرة اللغوية، التى يتم شحنها بموسيقى صوتية عالية، بعد أن يعزلوا النص عن أية ظلال للمعنى. وبالطبع، فقد تصدرت اللغة الشعرية واجهة الإبداع الشعرى، وتلاشى كل ما عداها، وهنا، أصبحت اللغة - من وجهة نظر الرمزيين - غاية فى ذاتها.

لقد آمن الرمزيون أن جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة، إن عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء الصوتي في الكلمات. بل إن له أن يمضي إلى أبعد من ذلك، فيجرد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية، بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة. ففي الواقع – وطبقًا للانسون – لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقًا للمنطق لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، لكي يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده[٦]. إن الطابع الفردي الذي يسبغه الشعراء الرمزيون على لغة الشعر، بعيداً عن قيود القوانين العامة، ينزع أية لمحة عن الوظيفة الاتصالية للغة، بهدف تفجير الوظيفة الانفعالية لها، والوصول بها إلى أقصى مدى ممكن. والانفعال هنا لن ينشأ – بالضرورة – عن الصورة الشعرية القابلة لفض التجاوز، ولكنه ينشأ عن القطيعة الدلالية، بحيث تتحول اللغة إلى مجرد علاقات صوتية تستهدف خلق حالة كالتي تثيرها الموسيقى فينا. ومن هنا كان شغفهم الشديد بفاجنر والذي اعتبروه شاعراً أكثر منه موسيقيا.

وبذلك، فلقد تأكد الرمزيون من أن الشاعر إذا ما وفق في تحقيق الوضع الصوتي الأمثل للكلمات، بنفي تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية، فإن الألفاظ تصبح إنشائية: توحي ولا تقرر، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة[٧]. وهنا، تصل اللغة إلى أقصى درجات استقلاليتها عن الواقع، تنتمي إلى واقع آخر مثالي، تحاول أن تأسره داخل شراك الكلمات، التي فقدت – مسبقًا – مؤشرات ترابطها التركيبي، كما فقدت ذاكرتها المعجمية التي رسختها الممارسة التاريخية. واللغة – حين تصل إلى هذه النقطة تحديداً –

تكون قد وصلت إلى ذروة مبدأ " غائية اللغة الشعرية "، حتى وإن لم يشر الرمزيون صراحة إلى ذلك المبدأ، ربما لأن الممارسة قد تكون - أحيانًا - أكثر قوة فى تأثيراتها من التنظير.

على أن بول فاليرى الذى كان منشغلاً بكتابة العديد من الدراسات حول مفهوم "الشعر الصافى" حين تناول لغة هذا الشعر، توصل - دون أن يدرى - إلى مفهوم غائية اللغة الشعرية، والتى تتصل - بالضرورة - بمفهوم الشعر الصافى. وبداية، يرى بول فاليرى فى دراساته عن اللغة الشعرية أن جوهر النثر هو الفناء، أى أن " يفهم " ثم " يذوب "، ويقضى عليه إلى الأبد، وتحل محله - كليا - الصورة (أو الحافز) الذى يدل عليه، وفقًا لمصطلحات اللغة، فالنثر يتناول دائمًا دنيا التجارب والأفعال، وهى الدنيا التى ينبغى لمدركاتنا وأفعالنا أو مشاعرنا فيها أن تتلاءم آخر الأمر إحداها مع الأخرى، أو تستجيب إحداها للأخرى بطريقة واحدة: هى طريقة التوافق أو التطابق. إن الدنيا العملية تتلخص فى مجموعة من الغايات، وعندما تتحقق غاية محددة تموت الكلمة. إن هذه الدنيا لا تقبل الالتباس أو الغموض، بل تستبعده استبعاداً تاما، إذ تتطلب السير إلى الغايات من أقصر السبل، وهى تخنق على الفور العلاقات المنسجمة لكل حدث بمجرد تولدها فى الذهن.

ثم يستطرد بول فاليرى فى توضيح رؤيته لمفهوم غائية اللغة الشعرية، من خلال توضيح الفارق بين الشعر والنثر. إنه يرى أن الشعر - فى المقابل - يتطلب أن يوحى بـ "دنيا" مختلفة تماماً عما سبق طرحه: دنيا من التأثيرات المتبادلة، أشبه بدنيا الأصوات، تلك الدنيا التى ينشأ فيها الفكر الموسيقى ويتحرك: فى هذه الدنيا الشعرية، يتفوق الجرس على المنطق، ولا يذوب " الشكل " فى

الموضوع، بل إنه يحركه ويقويه، وتجد الفكرة الصوت الذى يعبر عنها. من كل هذا، ينشأ فارق هائل بين لحظات الإنشاء والتركيب فى النثر، ولحظات الخلق والإبداع فى الشعر(٩).

وبالتالى، فإن هذا الفارق ينعكس - بالضرورة - على طبيعة اللغة فى كل من حالتى: النثر والشعر، ففى الحالة الأولى تكون اللغة مجرد أداة لتحقيق غاية عملية أو نفعية، تتمثل فى توصيل مفهوم، بينما هى فى الحالة الثانية - الشعرية - تسخر كل إمكانات الوعى لدى الشاعر، لكى يستخلصها من ركام المفاهيم والغايات العملية، لكى تتحول إلى غاية بذاتها.

وعلى ذلك، يمكن لنا أن ندرك أن الضرورة الشعرية لا يمكن أن تنفصل عن الشكل الحسى، والأفكار التى يحويها النص الشعرى - أو يوصى بها - ليست بأية حال هى الهدف الوحيد، أو الغرض الرئيسى منه، بل هى بالأحرى " الوسائل " التى تتحرك على قدم المساواة مع الأصوات والتفعيلات والأوزان والمحسنات، من أجل إيجاد - أو إطالة - حالة خاصة من التوتر والتسامى، لتنشئ فى داخلنا عالمًا أو شكلاً من أشكال الوجود، يفيض بالهارمونية(١٠).

ويوضح بول فاليرى الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشى والراقص، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التى يستخدمها الآخر، ولكن الخطوات بالنسبة للماشى وسيلة توصله إلى هدف معين، وينتهى دورها بالوصول إلى هذا الهدف، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف فى ذاتها لا يهدف من ورائها الوصول إلى شىء آخر. وهكذا اللغة فى النثر والشعر، فهى فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى، وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها، أما فى

الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص، غاية لا يستهدف بها شيئًا آخر سواها[11].

الشكلانيون والغائية

وإذا كانت معظم الاتجاهات الشعرية تتفق على أن لغة الشعر ليست وسيلة لغاية أخرى، بل هى غاية فى ذاتها، فإنها تختلف فى مدى فهمها لذلك المبدأ، حيث يرى بعضها أنه رغم غائيــة اللغــة، فإن ذلك لا ينفى أنها محملة بمعنى ما، أو أنها تحتوى مضمونًا ما بداخلها. وفى المقابل،ترى اتجاهات أخرى (كالشكلانية، والرمزية، والسيريالية، والدادئية..) أن اللغة غاية فى ذاتها، حيث إن التأثر بالكلمة الشعرية يتم بها ككلمة، وليس كممثلة فقط للشيء المسمى أو كانفجار انفعالى. وبذلك، فإن شاعرية اللغة تتجلى فى أن الكلمات وتراكيبها ودلالاتها، وأشكالها الخارجية والداخلية، ليست قرائن واقع وإنما تتمتع بوزنها الخاص وقيمتها الخاصة.

فى الاتجاه الأول تتم التفرقة بين الاستخدام النثرى للغة والاستخدام الشعرى لها، وعبر تلك التفرقة يتجلى مبدأ الغائية الذاتية للغة. إن الفارق الأساسى بين الاستخدامين، أنه فى لغة الشعر يستهلك المضمون الشعرى، ويفنى فى البناء الذى "يتضمنه"، بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما، فالمشاعر والأحاسيس والأفكار، وكل العناصر الشعورية والذهنية، تتحول فى الشعر إلى عناصر لغوية، بحيث إذا تقوَّض البناء اللغوى فى الشعر تقوَّض معه الكيان النفسى والشعورى المتضمن فيه، بخلاف النثر الذى يظل المضمون فيه متميزًا إلى حد ما عن الشكل اللغوى الذى " يحمله "، بحيث يمكن لهذا الشكل أن يفنى

ويتلاشى، بل إنه يفنى ويتلاشى بالفعل، عقب إيصاله للمضمون الذى يحمله، دون أن يتلاشى هذا المضمون أو يتأثر، وذلك لأن اللغة فى النثر " وسيلة " تؤدى غرضًا محدداً، وتوصل إلى غاية معينة، ومن ثم فإن دورها – شأن كل وسيلة من الوسائل – ينتهى بالوصول إلى الغاية المستهدفة من ورائها. على حين أن اللغة فى الشعر " غاية " فى ذاتها، والتشكيل اللغوى الذى يشكله الشاعر فى القصيدة ليس وسيلة لأى هدف آخر وراءه[١١].

ومن المهم الإشارة إلى أن الكلمات فى النثر ليست بأشياء، بل هى ذات دلالة على الأشياءوفى المقابل، فإن الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة كأداة. وقد اختار الشاعر طريقه اختياراً لا رجعة فيه.وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها، وليست بعلامات لمعانٍ، لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها، لنستشف من خلالها متى شئنا، كما نستشف من خلال الزجاج، المعنى المداول عليه، فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى، ونعده غرضًا لنا. فالناثر دائمًا وراء كلماته، متجاوز لها ليقرب دائمًا من غايته فى حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات، لأنها غايته[١٢].

على أن هناك – فى المقابل – اتجاهات متطرفة فى نظرتها لمبدأ " غائية اللغة "، وربما كان الشكلانيون الروس هم المثال الأوضح فى هذا الصدد فهم لم يكتفوا بالتأكيد على أن اللغة الشعرية ليست وسيلة لتوصيل معنى أو مضمون، ولكنهم نفوا عنها أن تكون متضمنة لأى معنى أو مضمون بداخلها، وهذا ما أدى بتودوروف إلى أن يتساءل مستنكراً: هل تبقى اللغة التى ترفض المعنى – مع ذلك – لغة؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائى خالص طمسًا للسمة الأساسية فيها، باعتبارها صوتًا ومعنى، حضوراً وغياباً فى الوقت نفسه؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلا ضجة وحسب؟[١٤].

وبداية، يرى جاكوبنسكى أن تصنيف الظواهر الألسنية بنَّاء للغاية التى من أجلها يستعمل المتكلم – فى كل حالة خاصة – التمثيلات الألسنية. فإذا استعملها لغاية عملية صرفة من الاتصال، فإن الأمر يتعلق بنسق اللغة العملية (الفكر الكلامى)، ليس للتمثيلات الألسنية فيه (أصوات، عناصر صرفية...) أى قيمة مستقلة، وهى ليست إلا وسيلة اتصال. إلا أنه بإمكاننا التفكير بأنساق ألسنية أخرى، تتراجع فيها اللغة العملية إلى موقع خلفى (رغم أنها لا تزول تماماً) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة. إن الشعر – تحديداً – هو خير مثال لهذه الأنساق، بل أكثر من ذلك إنه "نموذجها المفضل"، بصورة يمكن معها إقامة نوع من التعادل بين " الشعرية " و"القيمة المستقلة " ثم يمضى جاكوبنسكى فى عرض فكرته، فيقرر أن اللغة العملية تجد تبريرها خارجها، فى نقل الفكر أو فى الاتصال بين البشر، إنها وسيلة وليست غاية، إنها – إذا استعملنا كلمة علمية – " مغايرة " الغائية. بينما تجد اللغة الشعرية – بالمقابل – تبريرها (وبالتالى كل قيمتها) فى ذاتها: إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة أو ذاتية الغائية[١٥].

ولم يختلف أحد من رواد الشكلانية مع تصور جاكوبنسكى، بل كان هو خير تعبير عن تصورهم لمبدأ غائية اللغة الشعرية، وقد اتفق شلوفسكى مع آراء جاكوبنسكى، إذ رأى أن اللغة الشعرية تتميز عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتى أو المظهر التلفظى، أو – أيضاً – المظهر الدلالى للفظ. وأحياناً، ليست بنية الكلمة هى المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها[١٦].

وقد أكد جاكوبسون – بدوره – على مبدأ غائية اللغة، إذ يقرر أن الشعر ليس شيئًا آخر غير قول يهدف التعبير... فإذا كان الفن التشكيلي تشكيلاً لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة، وإذا كانت الموسيقى تشكيلاً للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة، والكوريجرافيا (فن التعبير الجسدى) تشكيلاً للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإن الشعر – بالتالي – هو تشكيل للكلمات ذات القيمة المستقلة(١٨).

وبصدد التساؤلات التى طرحها تودوروف معترضًا على تصور الشكلانيين عن غائية اللغة الشعرية، فقد رأى أنهم كانوا يدركون تمامًا مخاطر تصوراتهم، بل إنهم طرحوا تلك الأسئلة على نصوصهم النقدية، وحاولوا جاهدين الإجابة عليها. ويرى تودوروف أن إجاباتهم عن السؤال المتعلق بأشكال اللغة الشعرية، تكشف عن عبثيتها، ولهذا السبب وعندما لم تتضح تلك المسألة عندهم، فقد تم الانتقال إلى جواب آخر أكثر تجريداً وأقل حرفية، أكثر بنيوية وأقل جوهرية، يقوم على القول بأن اللغة الشعرية تحقق وظيفتها الذاتية الغائية (أى غياب أى وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعرى هو خطاب زائد " الانبناء "، حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه فى ذاته، أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر(١٨).

وإذا كان الشكلانيون الروس قد أعلنوا تأثرهم بمالارميه من ناحية، ونوفاليس من ناحية أخرى، فى إطار رؤيتهم لمبدأ غائية اللغة الشعرية، فإنه من الواضح أنهم قد تأثروا بصورة أكبر بآراء مفكرين وفلاسفة لم يشيروا إليهم، مثل: كانط، وكارل فيليب موريتز. كما تأثروا بشيلنج الذى تكاد آراؤهم تتطابق مع رؤيته لمبدأ الغائية الذاتية، والذى يعوض عن خسارة الوظيفة الخارجية للغة

الشعرية بزيادة الانتظام الداخلى، فهو يقرر أن العمل الشعرى ليس ممكنًا إلا عبر فصل الخطاب الذى يعبر العمل الفنى به عن نفسه، عن كلية اللغة. إلا أن هذا الفصل من جهة، وهذا الطابع المطلق من جهة ثانية، ليسا ممكنين إذا لم يكن للخطاب ذاته حركته المستقلة، وبالتالى زمنه، كما هو حال أجسام العالم. هكذا ينفصل الخطاب عن كل ما عداه، ويخضع لانتظام داخلى. ومن وجهة النظر الخارجية، يتحرك الخطاب بحرية وبطريقة مستقلة، وفى داخله فقط يكون منظماً أو خاضعًا للانتظام(١٩).

إن القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية يرجع إلى إعطائه تعريفًا وظيفيا: بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه. فما هى الأشكال الألسنية التى تتيح لهذه الوظيفة أن تتحقق؟ وكيف يمكن للغة أن تجد غايتها (بل وقيمتها) فى ذاتها؟ هناك جوابان مقترحان فى الأعمال الشكلانية – كما يرى تودوروف – على هذا التساؤل: فى (الأول)، وهو جواب إلى حد ما جوهرى، يؤخذ التأكيد بحرفيته: ما اللغة التى لا تحيل إلى أى شىء خارجها؟ إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها فحسب، بل إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التى ترفض المعنى. ليس هذا الجواب ثمرة استنتاج منطقى صرف، على العكس تماماً، إن وجوده المسبق – على الأرجح – فى الحقل الأيديولوجى للعصر، هو الذى دفع الشكلانيين للبحث له عن تبرير أوفر، ولبناء نظرية للشعر باعتباره لغة ذاتية الغائية، ذلك أن التأملات النظرية ارتبطت بقوة الممارسة المعاصرة للمستقبليين، وكانت – فى الوقت نفسه – نتيجتها وأساسها، وكان القسم الأكثر تطرفًا فى هذه الممارسة هو "الزوم **Le zaum**"، لغة ما بعد العقلى، الدال الخالص، شعر الأصوات، والأحرف ما دون الكلمات(٢٠).

الانحراف الدلالى

(الإزاحة اللغوية)

من السهل على أى شخص – حتى لو كان غير معنى بالشعر – أن يَميز بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ببساطة، وذلك استناداً إلى توافر – أو عدم توافر – عاملين: العروض، والانحراف اللغوى. فإذا كان النص – محل التمييز – ينتمى إلى قصيدة النثر أو الشعر الحر، فلن يعول ذلك الشخص إلا على السمة الانحرافية وحدها، والتى لن تكلفه أدنى مشقة فى التوصل إلى التسمية الصائبة. فما يميز النص الشعرى – بشكل عام – هو خروجه على العرف اللغوى، الذى اعتدنا عليه فى تخاطبنا اليومى، أو فى كتاباتنا غير الأدبية.

ولقد نشأت السمة التحريفية التى تتطلب قدراً من الإزاحة عن العرف اللغوى مع نشأة الخطاب الشعرى ذاته، حيث كان الشاعر هو العراف أو النبى، وكانت كلماته ذات صبغة سحرية، نتيجة لخروجها عن اللغة الاعتيادية. وظلت تلك السمة مرتبطة بالشعر الكلاسيكى، رغم عاملى " التعميم " و " الوضوح "، نتيجة اعتماد النص الشعرى على الاستعارة أو الكناية، وهما أداتان بلاغيتان تمثل كل منهما انحرافاً عن قانون اللغة المعيارية، رغم أنهما قد تؤديان – شأن العرف اللغوى – إلى الفهم الواضح لمعنى النص الشعرى. وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نشير إلى أن الانحراف اللغوى يأتى على نوعين:

الأول: انحراف بلاغى، يأتى من خارج النص (استعارى، كنائى)

الثانى: انحراف دلالى، يأتى من داخل النص (إعادة شحن الدال بدلالة جديدة)

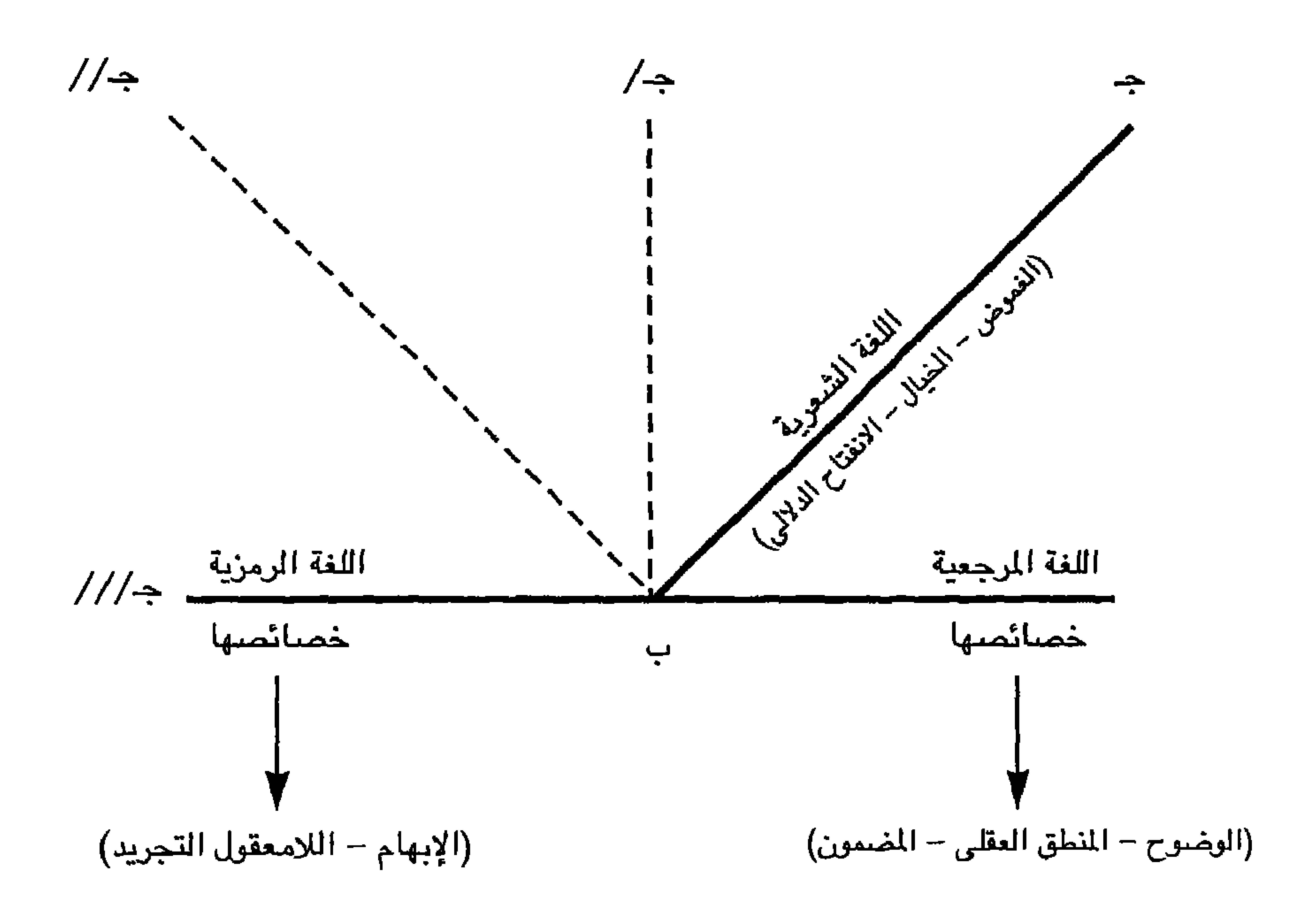
وبالطبع، فإن القصيدة الحديثة بدءاً من النماذج الرومانسية، تنتمى إلى النوع الثانى، والذى أصبح سمة أساسية تشكل أولى ملامح تلك القصيدة. وعلى

ذلك، فإن النص الشعرى الكلاسيكى الذى كان يعتمد على الوضوح وقابليته للفهم، كان يتميز بأنه يمنح قارئه القدرة على التنبؤ، وبالتالى التفسير، على العكس من النماذج التالية له، والتى كانت تمضى فى اتجاهات عدة: الإيحاء - الكشف - خلق الحالة. وهذه التحولات الثلاثة فى طبيعة عمل القصيدة، إنما تهدف إلى التشويش على مؤشرات الوضوح أو التعميم داخل القصيدة، وفى نفس الوقت تجميد المنطق. إن هذا التشويش هو بمثابة " وضوح " آخر، يتمثل فى انكشاف العالم على المخيلة لا على العقل، وإعادة إنتاج هذا العالم من خلال الحدس لا من خلال المنطق. ولكى تتحقق تلك الغاية التى تمثل ضرورة وجود للقصيدة الحديثة، كان من الضرورى أن يمضى المعنى فى اتجاهين: الأول: أن تكون اللغة الشعرية غاية فى ذاتها، وبالتالى فصلها عن وظيفتها المعيارية، والثانى: أن تمارس اللغة قدراً من الإزاحة أو الانحراف ضد المرجع الذى تنتمى إليه الكلمة، مما يفرغ الكلمات من دلالاتها المعجمية ويمنحها طاقة دلالية جديدة، لم تكن الكلمة مهيأة لقبولها عند ممارستها لوظيفة الاتصال.

مفهوم الانحراف (الإزاحة)

لكى نتعرف بوضوح على مفهوم الانحراف (الإزاحة)، فمن الطبيعى أن نلجأ إلى الحقل العلمى الذى ينتمى إليه المصطلح، وهو مجال الرياضيات وبالتحديد فى حقل الهندسة الإقليدية، فالإزاحة مصطلح يشير إلى حركة التباعد (أو التقارب) بين ضلعين يلتقيان فى نقطة واحدة، وتؤدى هذه الحركة إلى إحداث زاوية تعبر عن قيمة هذه الإزاحة فيما بينهما. فكلما اتسعت الإزاحة زاد مقدار الزاوية، وبالتالى زادت مساحة التباعد بين الضلعين، والعكس صحيح.

ومن خلال الشكل التوضيحى التالى، يمكن لنا أن نتمثل مفهوم الإزاحة بشكل مبسط، لننتقل به من مجال الهندسة إلى المجال اللغوى، ففى هذا الشكل يلتقى المستقيم أب بالمستقيم ب ج فى نقطة واحدة (ب). وفى الوقت الذى يتخذ فيه المستقيم الأول وضعًا ثابتًا، فإن المستقيم الثانى يأخذ فى التحرك، محدثًا مقدارًا متغيرًا من الإزاحة، يتغير طبقًا لتغير مقدار الزاوية أ ب ج، والتى تعبر قيمتها - بالدرجات - عن مقدار هذه الإزاحة. فالإزاحة الأولى عند النقطة ج تكون صغيرة نسبيا، ثم تزداد قيمتها اتساعًا عند النقطة ج، ويظل هذا الاتساع متزايدًا عند النقطة ج، حتى تصل إلى أقصى مدى لها عند النقطة ج، حينما تصبح الزاوية ١٨٠درجة، حيث يصبح المستقيمان على استقامة واحدة. (كما فى الشكل المقابل) .



فإذا ما افترضنا أن اللغة المرجعية يمثلها الضلع أ ب، واللغة الشعرية يمثلها الضلع ج ب ، فإن الزاوية أ ب ج تعبر عن مقدار الإزاحة أو الانحراف اللغوى بين كل من الخطاب الشعرى والعرف اللغوى، وكلما كان الانحراف دلاليا فإن زاوية الإزاحة تزيد طبقًا لدرجة تحولات الدلالة داخل النص، حتى تصل – فى حالات خاصة – إلى أن تصبح اللغة الشعرية نافية تمامًا للغة المرجعية، كما عند النقطة ج.

وطبقًا للشكل السابق، فإن الضلع أ ب الذى يشير إلى اللغة المرجعية (المعيارية)، يمثل الوضع الأصلى للغة حينما تكون قريبة من درجة الصفر، كما أنه يعبر – فى نفس الوقت – عن مجموعة من العوامل الضمنية (أو المضمرة)، والتى تتمثل فى: الوضوح – المنطق العقلى – المضمون. وكلما اتسعت المسافة بين النقطة ج، والنقطة أ فإن هذه العوامل تبهت تدريجيا، ويقل تأثيرها الذهنى المتعارف عليه. وعلى جانب آخر، فكلما ضاقت المسافة بين النقطتين، كما فى القصيدة الكلاسيكية، زادت قوة وتأثير تلك العوامل تدريجيا، حتى تصل إلى أوجها عند تطابقهما معًا، كما فى حالة الكتابة النثرية (غير الفنية). وفى المقابل، كلما تباعدت النقطتان حتى تصبحا على استقامة واحدة، فإنهما تتحولان إلى ظاهرتين نقيضتين، تنفى كل منهما الأخرى، وهذا ما يجعلنا نتساءل: ما النتائج المترتبة على اتساع الزاوية أ ب ج حتى تصل إلى ١٨٠°، أى عندما يصبح الخط ب ج، الذى يمثل: الغموض – الخيال – الانفتاح الدلالى، على استقامة واحدة مع الخط أ ب ؟ فى هذه الحالة، وبما أن النقطة أ تشير إلى المضمون الواضح، فإن زاوية الإزاحة القصوى تجعل من النقطة ج دالا على المقابل النقيض للمضمون الواضح، أى الوصول إلى حالة قصوى من التجريد المصحوب بالإبهام، خاصة حين يصل المنطق العقلى إلى أن يصبح واقفًا عند درجة الصفر، نتيجة لاستخدام الخيال فى أكثر حالاته شططًا، وهو الاقتراب من

درجة اللا معقول من وجهة نظر مرجعية، كما في الاتجاهات الرمزية المتجاوزة وكذا في الاتجاه السيريالي.

إذن، فالإزاحة اللغوية هي انتقال متدرج من الصفة إلى نقيضها، مروراً بمنطقة وسطى يتعادل فيها تأثيراهما، وفي نفس الوقت تمثل نقطة اتزان فيما بينهما. وتتخذ آلية الانحراف/الإزاحة المنحى التالي، عبر حالات ثلاث من التحول النوعي الناتج عن تحولات الإزاحة، والتي تمثل الانحراف من ظاهرة إلى ظاهرة أخرى نقيضة، مع وجود ظاهرة متوسطة تفصل بينهما:

الوضوح	**الغموض**	**الإبهام**
المنطق العقلي	الخيال	اللا معقول
المضمون	الانفتاح الدلالي	التجريد

ففي الحالة الأولى يقف كل من الوضوح والإبهام على طرفي نقيض، حيث ينفي كل منهما الآخر، بينما يأتي الغموض ليقف فوق نقطة الاتزان فيما بينهما. وفي الحالة الثانية يأتي المنطق العقلي الذي يتأسس على التصور الأرسطي في العلاقة بين السبب والنتيجة، ليكون نقيضًا للامعقول، الذي ينسف المنطق الصوري كلية، ويرفض مبدأي: العلِّية والسببية بشكل قاطع، لا ليؤسس منطقًا مختلفًا، بل لكي يكرس للامنطق أصلاً. وفي منتصف المسافة بين الظاهرتين النقيضتين، يقف الخيال شاهداً على إحداث نقطة اتزان بينهما، حيث يخرج على المنطق العقلي، لكنه يؤسس منطقه الخاص، حيث الهدم يعقبه بناء. وفي الحالة الثالثة، يتناقض كل من المضمون والتجريد، ليكون الانفتاح الدلالي بمثابة نقطة الاتزان أيضًا فيما بينهما، باعتبار أنه يستمد وجوده من كليهما معًا، حيث يحتمل درجة من التجريد التي تبتعد به عن الوقائع المادية، كما يحتمل درجة من التجسيد تبتعد به – من خلال إنتاج الصور – عن الأفكار المجردة.

وعلى ذلك، يمكننا أن نقـرر أن الانحـراف الكلامى يقف ضـد التطابق الكلامى، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعرى، ويكمن هذا التناقض فى النظر إلى الكلمة كشكل مجرد بحت، والنظر إليها كوسيط بين النفس والعالم، وهو تناقض خصب يشكل أحد عوامل جدلية الإبداع الشعرى، حيث يمنحنا معياراً للتفريق بين اللغة والكلام(٢١). لكن هذه الكلمة - فى نفس الوقت - هى حامل للدلالة الضمنية، لذا يجب عليها - داخل القصيدة - أن تتنازل عن مرجعيتها التى تستمدها من تلك الوساطة بين النفس والعالم، لكى تتجنس بشعريتها وحدها، والتى هى انفصال مطلق عن ماضيها المعجمى.

وفى هذا الصدد، يشير بول فاليرى إلى ظاهرة الانحراف اللغوى، فيما يتعلق باللغة الشعرية، قائلاً: " إن الكلام عندما ينحرف انحرافًا معينًا عن التعبير المباشر، أى عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدى بنا هذا الانحراف إلى الانتباه - بشكل ما - إلى دنيا من العلاقات، متميزة عن الواقع العملى الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر أننا وضعنا أيدينا على معدن كريم، نابض بالحياة، قد يكون قادراً على النمو والتطور... وهو إذا تطور فعلاً واستخدم ينشأ من الشعر من حيث تأثيره الفنى(٢٢). فالشعر - إذن - يتجلى منذ أن يطل الانحراف اللغوى برأسه داخل النص. وعلى ذلك، يصبح الانحراف اللغوى هو شرط أول لتحقق الوجود الشعرى، دون أن يكون شرطه الأوحد. كما يصبح البحث عن نقطة الاتزان بين العوامل المتناقضة داخل الظاهرة الشعرية، هو بمثابة القاعدة الذهبية التى تتيح لها الامتداد الزمنى، لأن ما هو جوهرى هو - فى نفس الوقت - إنسانى، ولا يمكن القبض على ما هو جوهرى من خلال نفى النزعات الإنسانية خارج حدود القصيدة.

أشكال الانحراف / الإزاحة

يتخذ الانحراف في اللغة الشعرية مسارات عدة، تبدأ من الانحراف الكمى الناتج عن استخدام الأدوات والوسائل البلاغية، والانحراف الكيفى الذى ينتج عن الفصل بين الدوال ومراجعها الطبيعية، وبين هذين المسارين تتواجد مسارات أخرى تتشكل كألوان الطيف، اقترابًا أو ابتعاداً عن هذين القطبين الأساسين. فالانحراف الكمى هو أشبه بزخرف يمكن إزالته عن النص، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة النص المضمونية، لكنه يؤثر فقط على طبيعته الجمالية. وبالتالى، يظل النص محتفظًا بقدرته على منح القارئ إمكانية التوقع، كما فى القصيدة الكلاسيكية.

وعلى العكس من القصيدة الكلاسيكية، فإن الشعر الحديث ينفى تماماً فكرة التوقع بين النص والقارئ، حيث تتخذ فيه فعاليات الرؤية الحديثة – وهى المعادلة للمنطق الفنى – عدة أشكال للإزاحة:

الشكل الأول: شكل الإزاحة المكانية، حيث يزيح النص الشىء عن المركز، ليركز بدلاً منه على ما يرتبط به ارتباطًا مجازيا

الشكل الثاني: هو شكل التغييب عن طريق تحويل الشىء إلى وجود رمزى صرف، وتنمية النص حوله عن طريق استعارى

الشكل الثالث: هو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحداثيا الشىء: محور العادى / الكنائى ومحور السامى / الاستعارى، أى محور الدال ومحور خفى الدلالة.. محور التسمية ومحور الترميز

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال على نحو آخر، كالآتي:

الانحراف عن الشيء، وتحويل الشيء إلى وجود رمزى والانحراف بالشيء من محور إلى آخر. وهذه الأشكال طرق مختلفة تسهم فى النهاية فى انفتاح النص[٢٣].

وعلى ذلك، فإن الغموض فى القصيدة الحديثة ينتج عن عدة أنواع من الإزاحة اللغوية:

تركيبية: تتعلق بتركيب الجملة الشعرية

دلالية: تتعلق بدلالة المفردة التى تعيد إنتاج دلالية السياق / النسق

مضمونية: حيث تتأسس للجملة عناصر دلالية جديدة

شكلية: وتتمثل فى اتساع مساحة العلاقة بين مفردات الجملة ودلالاتها على المستوى التركيز

إحلالية: وتنشأ عن إحلال الخيالى محل البلاغى[٢٤]

ولعل أهم هذه الأنواع من الإزاحة هو الإزاحة الدلالية، لأنها تتعلق بدلالة الكلمة المفردة الواحدة، وهى الخلية الأولى للنسق / السياق، ومن الطبيعى أن أى تغير فى طبيعة الخلية سوف يؤدى – بالضرورة – إلى تغير فى طبيعة النسيج.

وتلك المفردات (العلامات) تنتج أشكالاً، تحدث إزاحات متعددة بدورها. وهذه الأنواع من الإزاحة – كما يتصورها جون بيرس – تتمثل فى:

(**الأيقون**: وهو علامة تشير إلى موضوعها، على أساس تشابه بينهما، فخريطة مصر هى علامة أيقونية لجغرافية مصر

المؤشر: وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودى به، فمثلاً الحمى مؤشر للمرض

الرمز: وهو علاقة تشير إلى موضوعها من خلال عرف، أو اتفاق جمعى، فاللون الأحمر – حسب الاتفاق المسبق – يشير إلى نظام التوقف فى آليات نظام السير)[٢٥]

على أن هناك من يرى أن شعرية النص لا تتولد من انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية، ويرد ذلك إلى ما أطلق عليه " مسافة التوتر" أو "الفجوة" داخل النص. إن مسافة التوتر – بين الأشياء والمعانى – هى الفضاء الذى ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة، أو لأى عناصر تنتمى إلى ما يسميه جاكوبسون (نظام الترميز)، فى سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين أى أن شعرية النظم ليست انحرافًا فى لغة الشعر عن لغة النثر، بل فى توليد الفجوات ومسافات التوتر ضمن مكونات النص، وهى قائمة فى الفضاء المطلق وخلق الشعر عبر خلق الفجوة ومسافة التوتر بين الدلالات المألوفة الجديدة فى النص[٢٦]. ويشير كمال أبو ديب إلى أن الفجوة هى " انتقال حاد من كون إلى كون، أى خلق مسافة توتر بين كونين "، كما يشير إلى أن " أنماط الفجوة / مسافة التوتر هى: إيقاعية – تركيبية – دلالية – تصورية – موقفية "[٢٧].

أنماط الدلالة

ويرى موكاروفسكى أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية، أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، والمراد باللغة المعيارية هنا اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والعرفية

والنحوية المتواضع عليها، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية، وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقق هدفًا أساسيا، هو التوصيل(٢٨).

على أن تلك السمة التحريفية تتجلى - بشكل أوضح - فى التحول الذى يطرأ على أنماط الدلالة، لأنه يؤدى إلى إحداث تحولات فى المعنى، والذى يمثل مضمون الرسالة بين الشاعر والمتلقى. وبالتالى، فإن هذا التغيير يؤدى إلى تشويش قدرة القارئ على التفسير، لاختلاف المنطق الذى تحدثه تحولات أنماط الدلالة، مما يتطلب البحث عن القانون المختلف الذى يحكم طبيعة اللغة الشعرية داخل النص.

إن الشعر يعبر عن المفاهيم والأشياء، بصورة غير مباشرة، ومكمن الفارق بين الشعر واللاشعر - حسب ريفاتير - يتضح من طريقة تضمن الخطاب الشعرى للمعنى، فثمة ثلاثة أنماط من اللامباشرة الدلالية:

نقل المعنى: ويتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، بنيابة كلمة عن كلمة، كما فى الاستعارة أو الكناية.

تحريف المعنى: فى حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى

إبداع المعنى: ويتم عندما يتكون فى الخطاب مبدأ تنظيمى يشكل علامات من وحدات لغوية، قد لا تحمل معنى فى سياق آخر (مثلاً: الطباق - الإيقاع - المزاوجة)(٢٩)

ومن خلال تصور ريفاتير السابق، يمكننا أن نستنتج أن التغيرات التى تطرأ على أنماط الدلالة رهن بالسياق الكتابى، الذى ترد بداخله الدلالة. فلغة التخاطب اليومى تستند - بالأساس -على الدلالة المرجعية، أى الدلالة التى تنتج عن العلاقة الوثيقة بين الدال والمرجع، أما اللغة الأدبية فإنها تحدث قدراً من الانحراف فى

طبيعتها، نتيجة الاعتماد على استراتيجية تؤدى إلى استدعاء آليتى " نقل المعنى " و " تحريف المعنى "، طبقًا لطبيعة النص. وفى حالة اللغة الشعرية، فإلى جانب استدعائها للآليتين السابقتين، فإنها تعتمد على التحول الثالث للدلالة وهو " إبداع المعنى "، والذى يصبح لازمة شعرية لا يمكن الاستغناء عنها.

إن التحولات التى تطرأ على أنماط الدلالة من الممكن أن يطلق عليها - من وجهة نظر اللغة المعيارية - عدم الملاءمة، لأنها تخرق قانون استعمال العرف اللغوى، ويطلق مفهوم عدم المْلاءمة على الصفة التى لا تتفق - من وجهة نظر الدلالة - مع موصوفها، مثل: " صلوات زرقاء " و " احتضار أبيض "، إذا أخذنا أمثلتنا من صفات اللون. وعدم الملاءمة ليست إلا خاصية من خصائص " الخروج الدلالى "، وهى ظاهرة يعبر عنها كاتز وفودور بظاهرة انتهاك " ملامح النموذج "، وهى مرتبطة بكل وحدة معجمية(٣٠).

وعلى ذلك، يمكننا أن نؤكد على أن هناك نمطين من التغيير يطرآن على دلالة الكلمة: إما بشحن الدال بدلالة سياقية جديدة، أو عن طريق الصفة التى تنفى الصلة بين الدال ومرجعه الطبيعى. إن الدلالة فى الشعر - أو المعنى الذهنى - ليست بالضرورة نفس دلالة الكلمة، وفق النظام النحوى والقاموسى. فالدلالة هنا ترتبط بما يدل عليه التركيب بين معطيات شخصية وخارجية، ليس المعنى القاموسى إلا أحدهما، وقد يكون أكثر تعرضًا لتغيير دلالته واكتساب غيرها من مجمل التركيب فى لغة القصيدة(٣١).

وفيما يرى عبدالله الغزامى، فقد بنى النقد الأدبى مشروعه فى العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة، عبر تمييزه بين نوعين من الدلالة، هما: الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية. وليس هناك توازن عددى أو إنشائى بين الدلالتين، إذ نجد

دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصا كاملاً أو مجموعة من النصوص كالرواية مثلاً، أو النوع الأدبى كالشعر العذرى، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل. بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية، وبشروط التوصيل اللغوى(٣٢). ثم يقترح الغزامى نوعًا ثالثًا من أنواع الدلالة، هو " الدلالة النسقية ". وإذا كانت النسقية ترتبط فى علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافيا آخذًا بالتشكل التدريجى، إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه – وبسبب نشوئه التدريجى – تمكن من التغلغل غير الملحوظ، وظل كامنًا فى أعماق الخطابات، منتقلاً ما بين اللغة والذهن، فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدى، لانشغال النقد بالجمال أولاً، ثم لقدرة العناصر النسقية على الاختفاء والكمون، وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود، وبالتالى تظل باقية ومتحكمة فينا فى طرائق تفكيرنا. ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية، تظل هذه التغيرات شكلية، لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب هيمنة النسق(٣٣).

الانحراف البلاغى والانحراف الدلالى

ربما كان من الصعب تقديم تعريف للانحراف الشعرى، سوى أنه (خرق – أو انتهاك – للعرف اللغوى). وتعود صعوبة صياغة مثل هذا التعريف إلى أن هناك أسباباً عديدة ومتداخلة تؤدى إلى ظهور ذلك الانحراف، بدءاً من تدخل الخيال الفعال، ومروراً بظاهرتى الغموض الدلالى والانفتاح الدلالى، وأخيراً بنفى الصلة بين الدال ومرجعه الطبيعى. ومجمل تلك العوامل يؤدى – بالضرورة – إلى إحداث نوع من الإزاحة بين كل من اللغة الشعرية واللغة المرجعية، وتزيد

مساحة تلك الإزاحة كلما كان الانحراف دلاليا، أى من خلال شحن الدوال بدلالات جديدة، وتقل هذه الإزاحة كلما كان الانحراف بلاغيا، أى يعتمد على الاستعارات والكنايات، دون فصم العلاقة بين الكلمات والمراجع الطبيعية التى تنتمى إليها. وللتأكيد على ذلك التصور، نستدعى الصورة البلاغية البديعة التى قدمها بيت بشار بن برد الشهير:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا، ليل تهاوى كواكبه

فالتشبيه والاستعارة هنا قد أحدثا نوعًا من الإزاحة البلاغية، لكنها تظل إزاحة محدودة لأن العلاقة بين الكلمات والمراجع تظل وثيقة. فالنقع يظل هو الغبار، والرءوس والأسياف تظل كما هى فى المعجم وفى الطبيعة، كما يظل الليل هو رديف العتمة أو الإظلام مثلما نعايشه، وكذلك تبقى الكواكب كما نشاهدها كل يوم. فالكلمات هنا لا تنتمى سوى إلى المعجم، والتصورات الذهنية عنها تبقى كما هى فى الواقع، لكنها اكتسبت شكلاً جديداً من خلال الحيل البلاغية (التشبيه - الاستعارة). لذا، يظل هذا الانحراف (أو تلك الإزاحة) مجرد انحراف كمى، لا نوعى.

فإذا ما انتقلنا إلى الطرف الآخر حيث الإزاحة الدلالية، والتى أطلق عليها البعض - فى فترات سابقة - " تفجير اللغة ". والمقصود بهذا التعبير ما نادى به ريلكة من ضرورة أن نتعامل مع الألفاظ باعتبارها أوانٍ فارغة من المعنى، على أن يقوم الشاعر بإعادة ملئها بدلالات جديدة. فتفجير اللغة - هنا - هو تفجير للعلاقات السيمانتيكية القائمة بين المثلث الدلالى: الدال، المدلول، المرجع. وقد ساد هذا التصور فى القصيدة الحديثة بشكل عام، والقصيدة الحداثية بشكل أخص. ولكى نفرق بين الانحراف البلاغى، الذى استدعينا بيت بشار السابق كشاهد

عليه، وبين الانحراف الدلالى، فيلزم أن نستدعى شاهداً على الانحراف الثانى لكى تتضح آلياته الداخلية، والتى تعتمد - أساساً - على نفى العلاقة بين الدلالة الشعرية وأصولها المعجمية، وكذا نفى العلاقة بينها وبين المرجع الطبيعى الذى تشير إليه، والذى نتعرف عليها من خلاله.

وفى هذا السياق، نستدعى مقطعًا من قصيدة " إياك أهتدى كأنما إياى تهتدين"[٣٤] للشاعر عبدالمنعم رمضان، والتى تنتمى إلى نمط القصيدة الحداثية:

الصحراء التى بين جنبيه

مزروعة بالمياه

ليس يعرف أشجارها كلها

ليس يعرف لون الرمال التى تستوى فوقها

ليس يعرف طائرها السرمدى

يحاول أن يتخيل ضحيته

فى تجاويفها

ويحاول أن يتخيل آخر عاصفة

سقطت خلف ظل الجبال

فلا يتخيل

يجلس عند التقاء

يديه

بأحلامه..

فى المقطع السابق يخلع الانحراف الدلالى معدله على كلمات النص الشعرى، فتبدأ فى التخلص من وظيفتها الاتصالية، حين تنقطع بها الصلة عن ماضيها المعجمى. فالصحراء التى نعرفها غير صحراء النص، حيث تبدأ الجملة التالية ".. التى بين جنبيه" فى تجريد الصحراء من صفاتها الطبيعية، ثم يأتى خبر الجملة " مزروعة بالمياه " ليقضى تماماً على أية علاقة بين الدال والمرجع. ثم يراوغنا النص قليلاً حين يسرد بعض مفردات الصحراء الطبيعية: (الأشجار، لون الرمال، العاصفة، الجبال..)، إلا أن هذه المراوغة تنتهى عندما يصل إلى تعبير: (يجلس عند التقاء يديه بأحلامه)، فهذا اللقاء بين الجسد والمجرد يعيد الذاكرة مرة أخرى باتجاه نفس المرجع عن الكلمات السابقة. وبذلك، يكون النص الشعرى قد جرد معظم كلماته من رصيدها المعجمى، وفصلها عن مراجعها الطبيعية، وأعاد شحنها بدلالات جديدة. فإذا ما حاولنا رد تعبير "الصحراء التى بين جنبيه"، يمكن خلال عملية التأويل، فسوف ينكشف الغطاء تدريجيا عن آلية الانحراف الدلالى التى تكتنف هذا النص. وإذا ما افترضنا أن "الصحراء التى بين جنبيه" هى تعبير عن "القلب"، فسوف تتأكد لنا تلك الفرضية، حيث يصبح الدال هو الصحراء، ويصبح المرجع الذى ينتمى إليه هذا الدال - داخل النص - هو " القلب ". وبالتالى تكتسب الكلمة دلالة جديدة، من خلال انتمائها لمرجع جديد،

وهذا التصور ينطبق على باقى مفردات النص، باعتبار أن الدال المحورى (الصحراء) قد كشف عن سره إذ يمكن من تتبع البناء الشعرى - داخل المقطع السابق - أن نكشف عن الدلالات الجديدة التى طرأت على الكلمات، والتى تم شحنها بها قسراً. وعلى ذلك، يمكن لنا أن نقدم تأويلاً أوليا للنص السابق، حيث إن صحراء - القلب - التى بين جنبى الشاعر، حين ترويها مياه العاطفة، تنبت فيها أشجار تلك العاطفة (سالبة كانت أم موجبة)، دون أن يتعرف الشاعر على خارطة تفاصيلها كاملة، وهو لا يعرف كنه طائرها السرمدى والذى يمكن أن يكون الحب، إذ يحلق فى سمائها، محاولاً أن يتخيل شكل الحبيبة القادمة عبر تجاويف تلك الصحراء، كما أنه - أى الشاعر - يحاول أن يستدعى آخر فشل عاطفى اختفى خلف جبال شاهقة من الإحباطات العاطفية، فلا يتمكن من ذلك. عندئذ، يقعى منزوياً عند منطقة اللافعل، حين تلتقى يداه لا بالحبيبة، ولكن بأحلامه عنها، فلا تقبض يداه سوى السراب.

ربما تكون القراءة الأولية السابقة هى إحدى القراءات الصحيحة واللانهائية للنص الشعرى السابق، وربما تكون - على حد تعبير ديريدا - مجرد " إساءة قراءة " لهذا النص، لكنها إحدى خطوات المعنى فى محاولة العثور على " فرح الظن اللذيذ"، الذى لا يتحقق إلا مع آليات التأويل الذى تفرضه علينا القصيدة، والذى لا يتحقق إلا عبر الانفتاح الدلالى للنص، بعد أن تحدثه ظاهرة الإزاحة اللغوية، والمتمثلة فى الانحراف الدلالى للنص. فالإزاحة اللغوية هنا، هى فصل قسرى بين الدال والمرجع، مما يؤدى - بالضرورة - إلى إعادة إنتاج التصورات الذهنية لدى المتلقى، بطريقة ذاتية، دون وجود أدنى علامات إرشادية، سوى الذكاء العاطفى لهذا القارئ، وقدرته على تخيل المراجع الغائبة للدلالات الحاضرة داخل النص.

الاقتصـــاد الأدائـــى

(الإيجاز / الكثافة)

ترددت فى الخطاب النقدى الحداثى العديد من المصطلحات التى ينطبق عليها تعبير " الترادف الاصطلاحى" واكتسب كل منها نوعًا من الحضور المهيمن لمدى زمنى معين، لكنها ظلت - جميعًا - تصب فى مجرى واحد فى نهاية الأمر. ومن هذه المصطلحات كان الأكثر شيوعًا ذلك النوع الذى يرتبط بتكثيف اللغة الشعرية، بهدف تخليصها من الزوائد اللغوية التى تحدث نوعًا من الترهل فى طبيعة الخطاب ذاته. ومن هنا تعددت المصطلحات التى تتناول تلك الظاهرة الاختزالية داخل اللغة الشعرية، مثل: الكثافة، الإيجاز، الاقتصاد الأدائى.

لقد شاع مصطلح (الإيجاز / الكثافة) فى الكتابات التنظيرية لأعضاء جماعة شعر تحديداً نقلاً عن سوزان برنار، التى تأثروا بتنظيراتها عن قصيدة النثر الفرنسية، حيث كانت ترى أن قصيدة النثر - بشكل عام - تتميز بمجموعة من الخصائص أوجزتها فى:

الإيجاز (الكثافة)

التوهج (الإشراق)

المجانية (اللازمنية)

وقد آمن أعضاء "شعر" بتلك الخصائص وبالتالى بالمصطلحات التى تعبر عنها، مما أدى إلى شيوعها فى كتاباتهم التنظيرية، حتى استقرت داخل الذاكرة النقدية الحديثة.

وفيما يتعلق بمصطلح (الإيجاز/ الكثافة) تحديداً، والذى اعتبره أعضاء الجماعة أهم شروط إنتاج القصيدة، كانوا يرون أن على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاحات والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة فى تركيبها الإشـراقى، لا فى استطـراداتها، ذلك أن القصـيدة ليست وصفًا، هى تأليف من عناصر الواقع المادى والفكرى، يؤلف الشاعر موضوعًا أو شيئًا فنيا، ينظم عالمًا معقداً يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقًا له. فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع فى الخلق، بل تضع نفسها فى عالم من العلائق، كالكواكب فى السماء[٣٥]. فاللغة الشعرية إذن ليست "وصفًا"، كما أنها ليست "زخرفًا" تتزيا به القصيدة، لكنها نوع من "الكشف" عن حقائق الأشياء التى تتحدث عنها. ولا يتم هذا الكشف إلا من خلال التخلص من كل الشوائب اللغوية التى تعلق بلغة القصيدة، وبالتالى تبتعد بها عن الوصول إلى الحقيقة الشعرية الموجودة فى تلك الأشياء بـ" القوة" لكى تتحقق – عبر الكثافة/ الإيجاز– بـ"الفعل".

وفى حقل الدراسات اللسانية المتصلة باللغة الأدبية، اتخذ المصطلح مرادفًا جديداً للكثافة أو الإيجاز، من خلال تعبير اصطلاحى آخر هو "الاقتصاد الأدائى". ويرتبط هذا التعبير – فى مجال الدراسة الألسنية – بتحديد طبيعة الاستخدام الكمى للألفاظ داخل لغة النص. والاقتصاد– لغةً – هو "مرحلة ما بين الإسراف والتقتير"، وهذا التفسير اللغوى يؤكد – إلى حد كبير – على طبيعة المصطلح.

وإذا كان من المهم نحت مصطلح يشير إلى ظاهرة ما، فإن الأكثر أهمية هو تقديم "تعريف" لهذا المصطلح، حيث يمثل نوعًا من التفسير المفهومى لطبيعته، بحيث يتحقق للتعريف صفة أن يكون جامعًا مانعًا. وفى هذا الصدد، فإننا نرى أن الاقتصاد الأدائى للغة الشعرية – بشكل عام – هو "الاستخدام الكمى الأمثل

للعلامات، فى حده الأدنى، لتفجير مدلولات تفوق القدرة المعجمية لتلك العلامات". وطبقًا لهذا التصور، فإن الهدف الأساسى لمبدأ الاقتصاد الأدائى، فى مجال اللغة الشعرية، هو نقل النمو الكمى للنسق اللغوى والشعرى، باتجاه النمو الكيفى لفاعلية الدوال التى تشكل مفردات ذلك النسق، بحيث تتجاوز فيها التصورات الذهنية الارتباطات المعجمية الثابتة بين الدوال ومدلولاتها.

وبالطبع، فإن تحقق مبدأ الاقتصاد الأدائى للغة الشعرية، سيقودنا – بالضرورة – إلى نتيجة مهمة. ونظراً لأن " الأشياء لا تكون شاعرية إلا بالقوة، فإن على اللغة – من خلال الاقتصاد الأدائى– أن تنقل هذه الشاعرية من "القوة" إلى "الفعل"[٣٦]. إن نقل الشاعرية من القوة (الكامنة فى ثنايا الأشياء التى تعبر عنها الدوال)، إلى الفعل (الذى تعبر عنه المدلولات التى تؤثر داخل ذاكرة المتلقى)، إنما هو رهن بالوصول إلى الحقيقة الشعرية. وكما أن الحقيقة العلمية تحتاج فى التعبير عنها إلى أقل قدر من العلامات، لكى تصل إلى تلك الحقيقة من أقصر الطرق اللغوية، باستخدام الرموز العلمية والرياضية، وعبر المعادلات التى تؤكد على الاقتصاد الأدائى للغة العلمية، فإن الحقيقة الشعرية – بدورها– تتطلب لغة مقتصدة، لا تفسر لكنها تومئ، ولاتسمى الأشياء بل تخلق جوّها، وهنا يصبح التكثيف اللغوى تعبيراً عن مجد القصيدة، ويصبح التوهج الدلالى انعكاساً شرطيا لهذا التكثيف.

إن آلية الاقتصاد الأدائى فى اللغة، تخضع لشرط أساسى: أن ما نعبر عنه شعراً لا يمكن أن نعبر عنه نثراً، كما أن ما يجوز التعبير عنه نثراً لا يصح التعبير عنه شعراً. فلكلٍ من الشعر والنثر طبيعتان مختلفتان: الأول يتطلب الرؤيا، أما الثانى فغايته المفاهيم المجردة.

ويجب أن ندرك أن "المحتوى فى الشعر ليس مما يفوق التعبير، ما دام الشاعر قد عبر عنه لكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى. والشعر بالتالى ليس لغة جميلة، لكنه لغة على الشاعر أن يخلقها، ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى[٣٧].

وإذا كان الاقتصاد الأدائى للغة الشعرية يطمح إلى تحقيق الرؤيا من خلال: الكثافة - التوهج - الإيجاز، فإن النص الشعرى يصيبه الترهل، وتتضاءل فاعليته حين تعلق به بعض الزوائد اللغوية، التى تكون بمثابة كائنات طفيلية تلتهم شعرية النص، ولا تترك منها إلا بقايا باهتة. ويمكن لنا أن نختزل تلك الزوائد فى ثلاث ظواهر أساسية:

- **التداعى اللغوى**
- **الاستطراد**
- **علاقات السببية بين أجزاء النص**

والظواهر السابقة تتأسس داخل النص، بمجرد أن يتناسى الشاعر أن الشعر "هو الارتفاع بالأمور الحاسمة إلى لغة المستحيل على الفهم، والفناء الكلى فى أشياء لا تستحق أن يقتنع بها أحد"[٣٨]. فتحت ضغط الجانب الإبلاغى للغة الشعرية، عادة ما يحاول الشاعر أن يفض شفرة قصيدته ذات لغة المستحيل على الفهم. من خلال العديد من الصور المتتالية، التى يحاول أن يوضح بعضها البعض الآخر، فلا يكون لصور الوضوح/ التفسير سوى الانتقاص من الصور الأخرى، لا الإضافة لها. فالاستطراد والتداعى اللغوى ينتجان داخل القصيدة إما لفض شفرة أو لقصور أسلوبى، مثل: الاستخدام المتتالى لحروف العطف، أو تتالى أفعال الأمر أو النداء. إلى جانب أن ثبات الزمن داخل القصيدة، الذى ينتج

عن تتالى جمل فعلية ذات زمن واحد يؤدى بالضرورة إلى افتقاد الدينامية داخل النص الشعرى، الذى يتسم بالفاعلية والحركة، وهذه الفاعلية / الحركة تنتج بالضرورة عن الحركة الزمنية التى يحدثها تداخل وتصادم الأفعال ذات الصيغ الزمنية المختلفة، والتى تؤدى بالضرورة إلى الدراما الشعرية. فالدراما هى الابنة الشرعية للتعدد الزمنى داخل القصيدة.

التداعى اللغوى

والظواهر السابقة (التداعى - الاستطراد - التكرار) ليست حكراً على بعض الشعراء محدودى الموهبة، ولكنها كثيراً ما تستدرج إلى شراكها شعراء متمرسين. ومن أمثلة التداعى اللغوى الذى ينشأ عن استخدام حروف العطف، والتى تؤكد هذا التصور، قصيدة لمدوح عدوان بعنوان (أوقفوا الباخرة)[٣٩]:

هبت الأرض من صحوتى

ثم شدت نياطى عصافيرها

والبيوت العتيقة

والظل تحت جدار تداعى

وآثار خطوات طفل تعثر

فوق الرمال

ففى هذا المقطع ثمة جملتان محوريتان: "هبت الأرض من صحوتى" و"الظل تحت جدار تداعى". وخارج هاتين الصورتين، تتأسس بعض الصور العرضية، التى لا تسبب نموا رأسيا للقصيدة، لكنها تسبب نموا فنيا، مما يؤدى إلى ترهل الصورتين المحوريتين، وهذا الترهل ناتج عن الاستخدام النسبى الكثيف لحروف العطف، حيث يتكون المقطع من خمس جمل، فى الوقت الذى تلتحم فيه معًا بأربعة من حروف العطف.

فإذا انتقلنا إلى قصيدة أخرى لممدوح عدوان، والاختيار هنا بالمصادفة بالنسبة للشاعر والقصيدة، لكى نتتبع ملمحًا آخر من ملامح عدم الاقتصاد الأدائى، فإن التداعى اللغوى يمكن أن نلحظه فى قصيدة (أمام الشرتون)[٤٠]، من خلال المقطع التالى:

بردى يتباطأ
بين بقايا الشموع
وتراب أجرب
قبل دخول دمشق
يمد الشرتون إليه ظلالاً
فتقص له غرته
وتربت فوق الكتفين إلى أن يهدأ
تخصيه
وتلجمه

إن التناقض وافتقاد تلك الدراما يؤدى بالضرورة إلى التداعى والاستطراد لخلق حركة ما حول مركز الصورة الأصلية، وهذه الحركة تتأسس على التكرار لا التعدد، وعلى التوازى لا التناقض. لذلك، تصبح أية إضافة كمية، تثقل على النص ولا تضيف إليه.

وفى هذا الصدد يجب أن نفرق بين التكرار الذى تفرضه الضرورة الشعرية، وبين كل من الاستطراد أو التداعى. وهذا لا يعنى أن التكرار لا يمكن أن تكون له ضرورة شعرية، بل من الممكن أن يتم توظيفه طبقًا لطبيعته والتى تدرجها نازك الملائكة داخل ثلاثة أنواع:

أ – التكرار البيانى: وهو أبسط أنواع التكرار، وغرضه تأكيد الكلمة المكررة

ب – تكرار التقسيم: وهو تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة فى القصيدة لأغراض شكلية بحتة

جـ – التكرار اللاشعورى: وهو وصف المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية، ضمن سياق شعورى يبلغ أحيانًا حد المأساة، ويقوم التكرار فى هذه الحالة بتكثيف الحالة النفسية وتصبح اللفظة المكررة معادلاً للحدث بأكمله[٤١]

كما أن التكرار قد يقوم فى القصيدة الحديثة بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائى الذى يكلفه الشاعر به. وتتراوح تلك الأشكال ما بين التكرار البسيط الذى لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تعقيداً وتركيبًا[٤٢]

إلا أننا نشير إلى أن ظاهرة التكرار تتطلب قدرًا من الوعى الشعرى، الذى يضعها دائمًا تحت السيطرة، حتى لا تتحول – فى نهاية الأمر – إلى ظاهرة مجانية، تضر بالسياق الشعرى أكثر مما تفيده، وتنتقص من فعالية النص بأكثر

مما تضيف إليه، وبالتالى فإن التعامل مع تلك الظاهرة يتطلب قدراً من الحذر، واعتبار أنها تمتلك غواية من نوع خاص، قد تغوى الشاعر بالانقياد إليها، فيتحول التكرار إلى نوع من الاستطرادات أو التداعيات غير المرغوب بها وذلك كما فى قصيدة ممدوح عدوان السابقة، حيث يستطرد:

وترجَّل فيه الشعر الأشعث

تخفى ذاكرة النهر عن المنشأ

تلبسه الياقة والقبعة

ثم تقص أظافره

ليليق بصحبة هذى الأضواء

تربطه حول الشرتون

ولا تأذن أن يدخل فيه

تتركه للفرجة أو للترفيه

ويطل من الشرفات العالية

رجال ونساء

تنبعث الشهقات المستغربة

ترطن : هذا ماء

والتداعى اللغوى داخل هذا المقطع، ناتج عن الاستخدام المتتالى للجمل الفعلية ذات الزمن الواحد، التى تبتدئ جميعها بفعل مضارع (يتباطأ – يمد –

يقص – تربت – يهدأ – تخفيه – تلجمه – ترجل – تخفى – تلبسه – يليق – تربطه – تأذن – يدخل – تتركه – يطل – تنبعث – ترطن). ومن خلال هذا الحصر الأسلوبى (١٨ فعلاً مضارعًا). فإن ذلك المقطع الذى كتبه الشاعر فى واحد وعشرين سطراً شعريا. يحتوى على ثمانى عشرة جملة فعلية. ومن الطبيعى أن تداعي الجمل الفعلية ذات الزمن الواحد، يستدعى بالضرورة حروف عطف تقترب فى عددها من نصف عدد تلك الجمل، لكى تربطها معًا (تسعة أحرف)، وهذه الحروف تزيد بدورها من حجم التداعيات اللغوية داخل القصيدة. ويكون الهدف الأساسى من تلك التداعيات، محاولة خلق نوع من الدراما، التى تعتمد على تناقض الصور المتجاورة والمتتالية. فمن المؤكد أن تحويل بردى (الطبيعى) إلى كائن (مصنوع)، سوف يخلق العديد من الصور المتناقضة التى تتجاور داخل نسق القصيدة، ويمكن لنا أن نرصدها كالتالى:

– **بقايا الشموع والتراب الأجرب**، يليها الشرتون بأضوائه وظلاله، ثم محاولة ترويض طبيعة النهر البرية (قص الغرة – الربت فوق الكتفين).

– **الجموح** (الذى تتصف به طبيعة النهر قبل دخول دمشق) يليه الإخصاء والتلجيم.

– **الشعر الأشعث** إلى جوار فعل الترجيل (التمشيط).

– **إخفاء الذاكرة عن المنشأ**، أى الفصل بين الذاكرة والرصيد التاريخى لها.

– **إلباس النهر الياقة والقبعة وقص أظافره**، بديلاً عن الصورة السابقة للنهر (الجموح – التراب – الشعر الأشعث...)

– **جموح النهر الذى يتم ترويضه**، بعد أن تربطه دمشق فى الشرتون.

- **تحويل الكائن الثائر** إلى كائن للفرجة أو للترفيه.

ومن الطبيعي أن الدراما التي ستخلقها الصور المختلفة، لا تخلق صراعًا أو تناقضًا بقدر ما تنتج تضادا لغويا. لأن الدراما الحقيقية داخل القصيدة، هي نتاج لحركة الأزمنة وتناقضها كما أشرنا من قبل، وهذا ما يمنح دينامية النص الفعالية والتأثير الجماليين، أما التضاد فقد يعني التجاور، دون أن يتجاوزه إلى الصراع.

تتبقى لنا ملاحظة أخيرة تحتاج إلى التنويه، وهي أن القصيدتين اللتين تم الاستشهاد بهما من شعر ممدوح عدوان، تم انتقاؤهما من الديوان (العاشر) للشاعر، أي بعد أن وصل إلى درجة لافتة من العطاء، ومن الخبرة الشعرية. مما يؤكد على أن ظاهرة الاستطراد لها إغواء خاص، قد يراوغ تلك الخبرة، ويلتف من حولها.

فإذا ما انتقلنا إلى شاعر آخر، يتميز - بدوره - بالخبرة الشعرية العريضة، وهو الشاعر العراقي سامي مهدي، ومن خلال ديوان (الزوال) وهو ديوانه (الخامس)، فإننا نجد مثلاً آخر للتداعي اللغوي، الذي يعتمد على تتابع الجمل الفعلية ذات الزمن الواحد. وإذا كنا قد عرضنا لتتابع الفعل المضارع عند ممدوح عدوان، فإننا سوف نعرض لتتابع الفعل الماضي عند سامي مهدي. ففي (قصائد الزوال)[٤٣] نلمح المقطع التالي:

لأمر ما نكصنا

واعتللنا ، حين عوتبنا ، بأنا لم نكن في الدار

وعوقبنا

ولم نجزع إذ اشتد العقاب بنا

ولم نتخل عن سر من الأسرار

فقد كنا أبرَّ بهم

وكنا حين نخرج نلتقى بالصمت

لا ننفى

ولا نتبين الأخبار

ونبقى صامتين

فى تلك الأسطر الشعرية العشرة، تتتابع ثمانية من الأفعال الماضية (نكصنا – اعتللنا – عوتبنا – عوقبنا – لم نتخل – كنا – كنا). ويصبح من لزوميات هذا التداعى، أن يكون لحروف العطف دور رئيسى فى ربط عناصر النص معًا (سبعة أحرف). ولو أن الشاعر كان قد أكد على مبدأ الاقتصاد الأدائى، لكان قد تخلص من التداعيات الناتجة عن التكرار الأسلوبى والثبات الزمنى وحروف العطف، وبالتالى لتخلص هذا المقطع من كل الظلال النثرية التى تنتقص من فاعلية النص الذى يتمتع بدرجة عالية من الشعرية.

وإلى جانب الملامح السابقة، يمكن لنا أن نلاحظ أشكالاً أخرى من الاستطرادات. فعند وقوع فعل ما، فإن الشاعر يلجأ إلى محاولة تبرير/ تفسير رد الفعل، رغم منطقية هذا الرد. فحين يقع العقاب، الذى يعبر عنه بفعل (عوقبنا)، فإنه يستطرد كى يبرر وقع الفعل عليه، ثم لكى يوضح رد الفعل تجاهه (ولم نجزع). وبعد ذلك يستمر فى الاستطراد لتفسير مدى عدم الجزع (إذا اشتد العقاب بنا). فإذا كان عدم الجزع يمكن التغاضى عنه، فإن تبريره (عند

اشتداد العقاب) يصبح غير مقبول شعريا. وفى النهاية المقطع نجد تعبير (لا ننفى ولا نتبين الأخبار)، ثم بعد ذلك يستطرد الشاعر ليوضح كيفية عدم النفى وعدم تبين الأخبار، فنجد أن هذا التبرير يتمثل فى تعبير (ونبقى صامتين). مع العلم بأن النفى وتبين الأخبار لا يتمان إلا عبر الكلام، وبالتالى فإن انتفاءهما يعنى بالضرورة عدم الكلام أو الصمت. فاستخدام حرف النفى (لا) مع الفعل، يعنى ضمنيا إثبات فعل الصمت. لكن الشاعر يستطرد، كى يثبت من خلال الشعر، ما لا يحتاج إلى إثباته عبر النثر.

ومن ملامح الاستطراد فى المقطع السابق، محاولة ربط الجزئى بالنوع. فالشاعر حين يتعامل مع الجزئى (السر)، فإنه يربطه بالنوع الذى ينتمى إليه (الأسرار)، مع العلم بأن اسم الجزئى فى هذا المقطع هو اسمه ونوعه فى آن. وفى الاستخدام الشعرى، فإن الشىء يومئ إلى نوعه – إذا كانت هناك ضرورة لذلك – لكنه يجب ألا يرتبط به. والاستخدام الشعرى الجيد، هو الذى يربط الشىء بنوع آخر غير ما ينتمى إليه بالفعل، كأن يقول الشاعر: " ولم نتخل عن سر من الأشجار" مثلاً، بدلاً من " سر من الأسرار " فإضافة (سر من الأسرار) هى إضافة كمية لا مبرر لها، تنتقص من النص، ولا تضيف إليه.

ولعل علاقات السببية التى تربط عناصر المقطع السابق، ليست فى حاجة إلى بيان. فالعقاب نتيجة النكوص، والتعلل نتيجة للعتاب، وعدم الجزع نتاج للعقاب، والاكتفاء بالصمت هو نتيجة البر،... إلخ. والتعويل على علاقات السببية داخل النص الشعرى، يفقد هذا النص الكثير من بهائه، ويضفى عليه أهم خصيصة من خصائص العرف اللغوى النثرى، وهى الإحكام المنطقى نتيجة للترابط بين السبب والنتيجة. ونحن ندرك أن للشعر جوهراً ملكيا، فإما أن يسود وحده.. أو يعتزل.

الانفتاح الدلالى

يعد الانفتاح الدلالى واحداً من السمات الرئيسية للقصيدة الحديثة، بل وواحداً من أهم شروطها. ورغم أنه ليس ظاهرة جديدة ارتبطت بالقصيدة الحديثة وحدها، فإنه لم يكن يتخذ نفس الدور المركزى فى القصيدة التقليدية الذى يشغله الآن. فقد ظل "الانفتاح الدلالى" مجرد ظاهرة جانبية تأتى على هامش جماليات القصيدة الكلاسيكية، لأن هذه القصيدة كانت منشغلة بتحقيق شرطى " الفهم " و " الوضوح " لمضمونها. ونظراً لأن الانفتاح الدلالى كان يؤثر على طبيعة هذين الشرطين بالسلب، فلم يحظ بمكانة متميزة فى نظرية الأدب الكلاسيكية.

على أن ظاهرة " الانفتاح الدلالى " قد تحولت فى القصيدة الحديثة من ظاهرة جانبية إلى ظاهرة مهيمنة، كما أصبحت تمثل شرطاً للقيمة الجمالية داخل النص. وقد أحالها النقد الحديث إلى ظاهرة ترتبط بكل من عمليتى الإبداع اللغوى، الشعرى خصوصاً، وتحليل النص الشعرى لاكتشاف مصادر جماله، وقدرته على الإمتاع المتجدد. ولقد ابتكر المصطلح فى الإنجليزية الناقد فيليب ويلرايت، فى كتابه " الينبوع الملتهب" (١٩٥٤)، وقال: إن " تعدد المعانى" يظهر أوضح ما يكون حينما يصبح المعنى الصحيح لأحد الرموز عبارة عن " التوتر بين اتجاهين أو أكثر، من خلال تأكيد معنى الرموز أو الإشارة، فيتحول المعنى بذلك إلى دلالات متعددة". ورغم أن البعض ربطوا بين تعدد المعانى فى الشعر، وبين الغموض الأدبى بأنواعه التى عددها نقاد كبار، مثل إمبسون ورتشاردز، فإن ويلرايت نفسه هو الذى يؤكد أن ما قصده إمبسون – فيما يتعلق بالشعر– فى كتابه المشهور " سبعة أنواع من الغموض"، إنما هو تعدد المعانى الذى بدونه تصبح العبارة الشعرية مسطحة، لا تشير إلى أكثر من معانى كلماتها. أما الغموض الذى ترفضه اللغة العملية – مثلاً – فهو يشير إلى التباس المعانى،

وليس إلى تعددها. إن تعدد المعانى يتيح لكل جيل أن يستمتع بالقصيدة نفسها، فى ضوء تذوق وإدراك جديدين[٤٤].

ومن المهم إيجاد تعريف مفهومى لمصطلح الانفتاح الدلالى، لتحديد طبيعته. ونحن نرى أن الانفتاح الدلالى هو قدرة النص على قبول تأويلات لا نهائية، تتعدد بتعدد التجارب الشخصية لكل متلقٍ، وباختلاف العصور، وتنوع الثقافات بحيث يمكن أن يصبح كل تأويل بمثابة قراءة صحيحة بشكل نسبى.

تحولات الظاهرة

حتى نهاية القرن الثامن عشر، كان أقصى ما يحفل به الشعراء الكلاسيكيون فى الشعر: صدقه فى التعبير عن المشاعر، أو كما يفضلون أن يقولوا، فى التعبير عن العاطفة. حسبهم أن يتحدثوا بمصطلحات عامة عن التجربة العامة للبشر، لا أن يغوصوا إلى النزوات الشخصية، ليخلقوا عوالم جديدة. فالشاعر عندهم مفسر أكثر منه خالق، يهتم بعرض الجذاب من الأمور التى نعرفها من قبل، أكثر من اهتمامه بخفايا الحياة وأقل من اهتمامه بالمألوف من ظاهرها[٤٥]. وهذا التصور يؤكد على تصور آخر، يصل إلى ما يشبه القانون الأدبى، وهو أنه فى الأدب الكلاسيكى كان المستوى العام هو القيمة، أما التفرد فكان محجوبًا، لأنه خروج على هذا المستوى، الذى رسخته الأعراف الأدبية السائدة، والتى كانت تؤكد على الدقة والذوق العام، ففى الوقت الذى أشار فيه صمويل جونسون إلى " عظمة التعميم " فى قوله "ليس إلا تمثل الطبيعة العامة ما يستطيع أن يمتع كثيرًا، إذيرى بليك عكس ذلك كلية، بقوله:"أن تعمم معنى ذلك أن تكون أحمق، أما أن تخصص فهذا وحده يحدد الموهبة فالمعارف العامة هى التى يملكها الحمقى" [٤٦].

وعندما بزغت الاتجاهات الرومانسية فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر، جاءت بتعويذتها السحرية:الخيال، التى استطاعت عن طريقها إعادة ترسيم الحدود ما بين العام والخاص، وبين المغامرة الفردية والأعراف العامة. لقد كان هذا الإيمان بالخيال جزءاً من إيمان العصر بالذات الفردية، إذ كان الشعراء على وعى بالقدرة الرائعة على خلق عوالم من صنع الخيال. وكان من الطبيعى أن يشغل الخيال المكانة المركزية التى كان يحتلها، أن تحل العوالم الخيالية التى تتأسس على المنطق العقلى بديلاً عن الواقع، وبالتالى أن تأخذ التجربة الفردية - بما فيها من خصوصية - وضعًا مهيمنًا داخل القصيدة، على حساب الدقة والتعميم الكلاسيكيين. وقد أسهم كل ذلك فى بزوغ ظاهرة " الغموض فى الشعر " والتى يصحبها - عادة ظاهرة " الانفتاح الدلالى"، كنوع من الانعكاس الشرطى فيما بينهما.

ولقد كان الرومانسيون أول من تنبه إلى أهمية الانفتاح الدلالى، باعتباره نتاجًا طبيعيا لطغيان الخيال على القصيدة، لذا، فقد أشار شيلى فى كتاب "دفاعًا عن الشعر" إلى أهمية تلك الظاهرة، قائلاً: "قد يسد حجاب بعد حجاب، فلا يكشف جمال المعنى الباطنى أبداً. والشعر العظيم ينبوع يتدفق أبداً بمياه الحكمة والمتعة، وبعد أن يستنفذ امرؤ وعصره كل تدفقه المقدس، الذى تمكنهما علائقهما الخاصة من أن يقتسماه، يخلف آن وآخر، وتنمو دائمًا علائق جديدة، مصدر متعة غير متوقعة، وغير متصورة"(٤٧). ونستشف من مقولة شيلى أن تغير المنظور يؤدى إلى تغير فى النظرة إلى الشعر، حين تمتد الظاهرة الشعرية داخل الزمن. فمن الطبيعى أن المنظور الذى يتشكل فى ظل هيمنة علاقات جديدة، لابد أن يختلف عن ذلك المنظور الذى كان سائداً فى ظل هيمنة علاقات سابقة، قد تكون نقيضة، إلا أنها فى كل الحالات مختلفة، وبذلك، فإن ما يمتد داخل الزمن هو " الجوهرى"،

والذى يمكن أن نطلق عليه "روح الشعر"، بينما يسقط – مع تغير العصور– ما هو عرضى، أى ما يرتبط بشكل مباشر بالعلاقات السائدة داخل لحظة إنتاج النص.

وفى المقابل، جاءت الحركة الرمزية تالية لظهور الحركة الرومانسية، ومستندة – فى الوقت ذاته – على عالم المثال الذى أسسه الرومانسيون. لقد كان الشعراء الرمزيون يبغون رسم عالم باطنى، من خلق قوة عليا، يرون أنه العالم الحقيقى غير العالم الفعلى الملموس، ومفتاح فهمه فى الوقت نفسه، ولا يمكن فهمه إلا بالفن الذى يعيد تركيب وترتيب عناصر العالمين (الباطنى والخارجى)، بالشكل الذى يؤدى إلى إظهار "المعنى". وقد لا يكون المعنى موضوعيا، بل هو بالضرورة معنى ذاتى يراه الفنان وحده.

وقد يريد الرمزيون إقامة العلاقة بين " المرئى/ الظاهر " و " الخفى / غير الظاهر"، باستخدام نظام متكامل من الصور والرموز (أو العلاقات) ذات الدلالات الخاصة، حتى يتمكنوا من صياغة عالم" جديد" يتكون أساسًا من عناصر العمل الفنى وحده: الكلمات، أو الألوان، أو أنغام الموسيقى... إلخ. ولكن " العمل الفنى"– فى كل الأحوال – يظل متماسكًا، بل يزيد ما يتمتع به من التماسك الداخلى والخارجى(٤٨).

لقد أوجد استناد الشعراء إلى الرمز نوعًا من الانعكاس الشرطى بينه وبين ظاهرة الانفتاح الدلالى، فما إن يوجد الرمز إلا ويتبعه تعدد الدلالة داخل النص. لقد أشار بودلير إلى أن الرمز هو" مجاز نوعًا ما، يسعف الإنسان على فهم المثال، بالإشارة إليه وتمثيله وتمويهه فى آن واحد"(٤٩). وبما أن الرمز عادة ما تحيط به هالة من الغموض، فإن اتصاله بظاهرة من " عالم المثال" الخفى، والذى لا ندرك كنهه، يؤدى – بالضرورة – إلى انفتاح النص على كل الاحتمالات الدلالية، طبقًا لطبيعة كل قارئ على حدة.

وقد أكد منظرو الرمزية على أن الرمز هو النقيض للوضوح، وبالتالى فإنه منفتح على نوع من التعدد الدلالى، فليست وظيفة الرمز الأساسية - فيما يشير لاكروز - أن يعبر عن الفكرة، بل العكس: أن يحتفظ بانتباهنا منصبًا عليه، فى الوقت الذى تشتغل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها، لكى يحل محلها، وبالتالى يمنعها من بلوغ مرحلة الوعى الواضح[٥٠]. إن تغطية الفكرة وحجبها يؤدى - بالضرورة - إلى توسيع الأفق الدلالى للنص، مما يؤدى به إلى انفتاح المعنى إلى ما لا حصر له من المعانى. كما أن حلول الرمز محل الفكرة داخل حساسية الملتقى، يكون بمثابة عملية انتقال من اللغة الإشارية إلى اللغة الرمزية. إن أرنست كاسيرر - فى مجال التفرقة بين الإشارة والرمز- يرى أن " الإشارة جزء من عالم الوجود المادى، وأما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنسانى. والإشارة مرتبطة بالشىء الذى تشير إليه على نحو ثابت، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شىء واحد معين. أما الرمز، فعام الانطباق، أى يوحى بأكثر من شىء واحد، وهو متحرك متنقل ومتنوع"[٥١].

ولقد اهتمت حركة النقد الجديد - بدروها - بظاهرة الانفتاح الدلالى للنص، باعتبارها أحد الروافد الأساسية فى تشكيل جماليات القصيدة الحديثة. وقد انشغل إليوت - تحديدًا - بالعلاقة بين الشعر والتفسير، فأشار إلى أنه فى كل الشعر العظيم يوجد شىء ينبغى أن يظل غير قابل للتفسير، مهما كانت معرفتنا الكاملة بالشاعر. وأن هذا الشىء مهم أكثر من غيره. فعندما تصنع القصيدة يكون شىء جديد قد حدث، شىء لا يمكن أن يفسر كلية بأى شىء سبقه، وهذا- فيما يعتقد إليوت - هو ما نعنيه بـ" الخلق"[٥٢]. ثم أشار إليوت إلى أن المعرفة بالينابيع التى أطلقت القصيدة ليست بالضرورة عونًا على فهم القصيدة: فإن المعرفة الأكثر من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالنا بها[٥٣]. وهذا ما أدى

به إلى أن يقرر بثقة " لا ينفد تفسير معنى القصيدة، كلا، فالمعنى ما تعنيه القصيدة لدى قراء مختلفين مرهفي الشعور"(٥٤).

هيمنة الظاهرة

أدى ظهور كل من الحركتين الرومانسية والرمزية إلى بزوغ "ظاهرة الانفتاح الدلالى"، كما أشرنا من قبل. وسرعان ما تعاظم دور هذه الظاهرة، حتى أصبحت تشغل مكانة مركزية داخل القصيدة الحديثة، وتشكل عنصراً مهيمناً فى جمالياتها. وقد نتج هذا الدور المحورى للظاهرة عن تضافر مجموعة من الأسباب، منها ما يتعلق بالشاعر، ومنها ما يتعلق بالنص، وكذا ما يتعلق بالقارئ، أو ما يتعلق ببعض النظريات النقدية الحديثة.

لقد حاول الشعراء – فى مختلف العصور – أن يتحايلوا على المعانى العقلية، وكان من أثر ذلك أن أغرق بعضهم فى المحسنات البديعية للتمويه على المنطق العقلى، ومنهم من استغرق فى المجون بهدف الوصول إلى معانٍ جديدة، ناتجة عن التجارب غير المألوفة. وما بين الإغراق والاستغراق، ظل المعنى المراوغ هو الهدف النهائى لكل الشعراء. وبعد الثورة التى اندلعت نتيجة لظهور علم النفس، وبزوغ مفهوم " اللاشعور" أو "الوعى الباطن"، فقد أصبحت التجارب النفسية العميقة والغامضة هى المهيأة لإرضاء طموح الشعراء، فى أسر اللاعتيادى وغير المألوف داخل شرك القصيدة. وبذلك، يمكننا أن نقرر أنه إذا كانت القصيدة الكلاسيكية هى نتاج الوعى، فإن القصيدة فى الاتجاهات ما بعد الكلاسيكية – فى أحوال كثيرة – تتأسس على اللاوعى، حتى أن الوعى أصبح يتدخل لاستبعاد كل ما يشير إليه أو يشى بوجوده.

وكان من الطبيعى أن تؤدى هيمنة التجارب الباطنة – التى تتأسس فى اللاوعى – على القصيدة الحديثة، إلى أن تضفى نوعاً من الغموض على مفهوم

المعنى ذاته، مما أدى إلى انفتاحه على العديد من التفسيرات، وبالتالى فقد أكدت القصيدة على مفهوم الانفتاح الدلالى. كما أدى اكتشاف علم النفس لمفهوم العقل العاطفى، إلى التبشير بوجود منطق آخر يختلف عن المنطق العقلى، وهو المنطق الذى يتبناه الإبداع بشكل عام. فالعقل العاطفى هو نظام مغاير للمعرفة، قوى ومندفع، وأحيانًا غير منطقى. إن وجود نوعين من العقل يحكمان سلوك الشاعر، هما: العقل المنطقى و العقل العاطفى، يؤدى إلى حالة من التصادم بين منطقين، الأول يتأسس على الفكر والثانى يتأسس على المشاعر. وإذا ما تجاوزت المشاعر ذروة التوازن بين المنطقين، عندئذ يسود الموقف العاطفى، ويكتسح العقل المنطقى. وفى هذه الحالة يصبح المجال مهيأً لسيولة المعنى، نتيجة لتراجع المنطق العقلى، وعند هذه النقطة، ينفتح أفق النص، وتتعدد دلالاته، نتيجة لسيادة المنطق العاطفى، الذى ينتج نوعًا من الغموض الخالص ذلك الغموض الذى ينفتح على كل المعانى، كما يشير إلى ذلك رولاند بارت.

أما السبب الثانى فى هيمنة ظاهرة "الانفتاح الدلالى"، فيرتبط بالنص ذاته. فهناك عاملان أساسيان يؤثران فى طبيعة النص، وقابليته للاستناد على فاعلية ظاهرة الانفتاح الدلالى بداخله. وأول هذين العنصرين يتمثل فى طبيعة الزمن الذى يتم إنتاج النص أثناءه، وثانيهما يتمثل فى طبيعة الثقافة التى أنتجته، ونقصد بها الثقافة السائدة فى مجتمع إنتاج النص وليس مجرد الثقافة الذاتية للشاعر. أى أن هيمنة ظاهرة الانفتاح الدلالى ترتبط بعاملى الزمان والمكان. وبما أنهما متغيران فإن الظاهرة ينتابها أيضًا قدر من التغير الكمى والنوعى.

إن حركة النص داخل الزمن تخضع – بالضرورة – لعامل التغير. ونظرًا لأن حركة الواقع الإنسانى تتغير داخل الزمن، وتمضى – فيما يشبه القانون – من

الأبسط إلى الأكثر تعقيداً، فإن استقراء التاريخ الإنسانى يشير أيضًا إلى أن الظاهرة الإبداعية تنتقل من البسيط إلى المركب. وهذا التصاعد باتجاه التعقيد، يشى بأن مضمون العمل الإبداعى يتجه - بدوره - إلى نوع من التعقيد المتزايد، والذى يؤثر على طبيعة المعنى داخل النص الأدبى عامة، والشعرى على وجه الخصوص. فالانتقال بالمعنى من الأبسط باتجاه الأكثر تعقيداً، هو انتقال من الوضوح باتجاه الغموض، وبالتالى هو تحول من المعنى المحدد باتجاه تعدد المعانى، وبصورة أدق باتجاه " الانفتاح الدلالى".

وإذا كانت حركة النص داخل الزمن محكومة بعامل التغير، فإن حركته داخل المكان مرهونة أيضًا بهذا التغير. فتغير المجال الحيوى لأية ظاهرة إنسانية يؤدى إلى نوع من الحراك فى طبيعتها، ويزداد هذا الحراك حين يتصل الأمر بظاهرة إبداعية. فالحركة داخل المكان هى حركة باتجاه طبيعة الثقافة التى يتميز بها هذا المكان، والتى تطبع ذاكرته الإبداعية بما يتفق ومفرداتها. فعند تثبيت العامل الزمنى، نجد أن الظاهرة الإبداعية الواحدة تختلف باختلاف أماكن إنتاجها. وبالتالى، فإن ظاهرة الانفتاح الدلالى يختلف مردودها سلبًا أو إيجابًا، طبقًا لاختلاف الثقافة المكانية التى تحتويها.

وحين يتعلق الأمر بالمتلقى، فإنه - شأن النص - يتأثر بحركته داخل الزمان والمكان، وكلاهما يؤثر - بالضرورة - على طبيعة الثقافة الإبداعية، التى تشكل وعى وذاكرة المتلقى. ويمكن أن نضيف إليهما عاملاً آخر، وهو طبيعة التجربة الشخصية، والتى تعيد إنتاج دلالة النص بما يتفق وتكوين القارئ الوجدانى والثقافى. وبالتالى، تتشكل قصدية القارئ التى تتعدد بتعدد المتلقين للنص، وفى هذا الصدد يشير إليوت إلى أن قصيدة ما قد تبدو وكأنها تعنى أشياءً مختلفة

لقراء مختلفين، وكل هذه المعانى قد تكون مختلفة عما يعتقد المؤلف بما يقصده(٥٥). وقد يختلف تفسير القارئ عن تفسير المؤلف، ويكون صادقًا على قدم المساواة، بل حتى يمكن أن يكون أفضل(٥٦).

وتأكيداً على الانفتاح الدلالى الذى يتسع أفقه نتيجة لتدخل ذاكرة التلقى على اتساعها، فإن موكاروفسكى يطرح وجهة نظر شكلانية، ويؤكد- من خلالها- أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفنى. فالمؤلف يصيغ عمله قاصداً، وكذلك المتلقى. لكن قصد المتلقى - أى الجهد والطاقة التى يبذلها لإدراك العمل الفنى - ليس مطابقاً لقصد المؤلف. إن كل قارئ يظهر قصداً مختلفاً للعمل نفسه. ومن هنا، ومن خلال هذا التناول السيميولوجى، يتمتع كلٌّ من الفنان ومن يستقبل فنه بعلاقة فعالية متكاملة، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف، لأنه لم يعد متلقياً سلبيا إزاء العمل الفنى(٥٧).

ونأتى إلى السبب الأخير، من وجهة نظرنا، والذى يتضافر مع الأسباب الأخرى فى التأكيد على الدور المركزى لظاهرة الانفتاح الدلالى، والمتمثل فى العوامل الخاصة بالنقد الأدبى. فلقد أضاف إلى مرجعية هذا النقد نظريتين جديدتين، تختصان بعملية التلقى، وهما:

" نظرية التلقى "، ونظرية " نقد استجابة القارئ ". ورغم الاختلاف البين بين النظريتين، فإنهما تتفقان معًا على أن أفضل طريقة لتحديد الدراسة الأدبية، على أنها ميدان من ميادين المعرفة، عدِّها نظاماً متراكماً للقواعد والقوانين، تقع فيه جميع أمثلة التفسير، وعملاً جماعيا يتسم بالاستمرارية، كل عبارة فيه تختلف عن العبارات الأخرى بالضرورة، ولا يمكن القول إن قراءتين من القراءات متطابقتان تماماً. كذلك، لا يمكن لأى ناقد أن يزعم أنه قد ألمَّ إلماماً مطلقاً بالمعنى الذى أراده المؤلف. ضمن هذه الحالة من عدم الإمكانية، يصبح ميدان النقد ممكنًا. فلو كان التأويل الكامل أمراً ممكنًا، لأدى ذلك إلى إلغاء جميع التأويلات

الأخرى. إذن، لا يمكن لأية حالة فهم فردية التأويل، أن تعد حجة مستقلة يعتمد عليها(٥٨).

الأثر الجمالى للظاهرة

من المؤكد أن ظاهرة الانفتاح الدلالى قد أصبحت تمثل ركنًا أساسيا فى جماليات القصيدة الحديثة، لما لها من أثر جمالى متعدد الجوانب. ويتمثل الجانب الأول من جمالياتها فى أن تلك الظاهرة تقوم بإبطال مفعول اللغة المعيارية، بما تتميز به من الخضوع للمنطق العقلى، مع تفعيل وظيفتها الانفعالية. فاللغة (المعيارية) تتوقف عن أداء وظيفتها عندما يتخطى التعدد الدلالى حدا معينًا، طبقًا لتصور جون كوهين.

على أن أهم الآثار الجمالية لظاهرة الانفتاح الدلالى هى مراوغة أفق انتظار القارئ، الذى يكون – عادة – قد هيأ ذهنه لمسار معين فى قراءته للنص الشعرى، لكن هذا النص عادة ما يجره إلى العديد من الاتجاهات الأخرى المتباعدة، بل والمتعاكسة. وهنا يقف القارئ فى مفترق الدلالات المتعاكسة، ليراهن على إحداها، أو ليعيد إنتاج النص الإبداعى من جديد، طبقًا لمنظوره الذاتى. وفى كل الأحوال، فإن ظاهرة الانفتاح الدلالى وإن كانت تعيد ترتيب ذاكرة المتلقى، إلا أنها – وفى كل الأحوال – تغمر المتلقى بفيض من " فرح الظن اللذيذ"، على حد تعبير بارت.

إن خلود النص الشعرى وامتداده داخل الزمن، يتوقف – بالأساس – على ظاهرة الانفتاح الدلالى، والتى تجعل النص قابلاً للتفسير فى مختلف الأزمنة، وطبقًا لطبيعة كل عصر. فالنص هنا يشبه العنقاء، حيث إنه حين يستهلكه عصر ما،

يعاود القيامة من رماد فنائه، ليطرح نفسه فى هيئات دلالية أخرى، أكثر مغايرة وأرحب أفقًا فيما يشبه معجزات القديسين. وليس من أثر أجمل على المتلقى من أن يعاين - عبر الزمن - معجزة التجدد والميلاد اللانهائى للنص الذى يعيد إنتاجه، والذى يكون محتشداً بزحام تفسيرات غابرة، وطبقات عديدة من الوعى لعصور منقضية، وهذا عامل آخر يؤكد على الأثر الجمالى الذى يحدثه الانفتاح الدلالى داخل النص.

وفى الشعر العظيم عادة ما تكون هناك جوانب عرضية وأخرى جوهرية، والجوانب العرضية يستنفذها العصر الذى أنتجت فيه القصيدة، بينما ما هو جوهرى يظل عابراً للأزمنة. و لايمكن لهذا الجوهرى أن يتعايش مع الامتداد الزمنى، دون إطار يهيئ له المجال للتطور الداخلى، والذى يكون مصاحبًا للتغيرات الخارجية، وهذا المجال الحيوى الذى يحتضن ما هو جوهرى داخل القصيدة، ليس إلا انفتاحها الدلالى، الذى يحيل النص إلى حالة دائمة من السيولة، تجعله قابلاً للتفاعل مع التغيرات الخارجية، فى نفس الوقت الذى يكون فيه غير قابل للاستنفاد. وذلك أثر جمالى آخر لظاهرة، يؤكد على حيويتها.

أما الأثر الأهم الذى يحفزه الانفتاح الدلالى داخل ذاكرة التلقى، فيتمثل فى قدرة النص على الانتقال من الخاص إلى العام. فبعد أن أطلق رولاند بارت صيحته الشهيرة عن " موت المؤلف"، كان ذلك يعنى " خلود القارئ "، والذى يتجدد وجوده عبر العصور. إن موت المؤلف كان يعنى - بالضرورة - انتفاء قصديته عن العمل، وترك المساحة شاغرة لكى تشغلها قصدية أخرى هى " قصدية القارئ ". وبما أن العمل الأدبى ينتمى إلى مبدعه قبل أن ينتقل إلى يد القارئ، فهو إذن تعبير عن " الخاص" من حيث القصدية والإرادة والتجربة الذاتية، لكنه حين يدخل فى حيز التلقى يصبح كائنًا آخر، إذ ينتقل من " الخاص" إلى " العام"، حيث تتمرأى بداخله تجارب القارئ على تنوعه.

وهذا ما أدى ببارت إلى أن يفرق بين نتاجين رأى أنهما متمايزان: الأثر الأدبى والنص. فهو يرى أن هناك فروقًا نوعية بين النتاجين، باعتبار أن الأثر الأدبى هو من إنتاج المؤلف، أما النص فهو من إنتاج القارئ الذى يوسع أبعاده بالقراءة. وطبقًا لهذا، ينفى تودوروف أيه إمكانية للأثر الأدبى أن يكون موضوعًا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبى عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أى العمل الذى يولد نصوصًا لا نهائية[٥٩]. وهذا التوليد اللانهائى، هو برهان ساطع على فاعلية ظاهرة الانفتاح الدلالى، والذى تتأكد أهميته بمرور الأزمنة، دون أن تنتقص من تلك الفاعلية الإبداعية، والتى هى سر خلود الشاعر العظيم، لأنها تقبض على " روح الشعر" والمتمثل فيما هو جوهرى عبر التاريخ الإنسانى.

الغموض الدلالى

تتميز اللغة رغم الثبات النسبى لمادتها، والمتمثلة فى الحصيلة المعجمية للكلمات، وذلك فى مدى زمنى محدود، بأنها تستطيع أن تضفى على نفسها شكلاً من أشكال عدة، من خلال تعدد وظائفها (البلاغية – القانونية – الطقوسية – العاطفية...). ومن الطبيعى أن الانتقال من المفاهيم إلى الرؤيا يؤسس إزاحة ما داخل اللغة، وكلما اتسعت تلك الإزاحة، اقترب النص خطوة أخرى من الشعرية. فكل فن يتجه إلى الشكل الخاص المميز له: الشعر نحو الشاعرية، والفن نحو التجريد. وقد يتصور البعض أن شاعرية الشعر هى مرادف لتجريد الفن، لكن الشعر – يتجه فى لحظات اكتماله – باتجاه التجسيد، حيث إنه انتقال من التفكير بالتصورات إلى التفكير بالصور. التصورات هى تجريدات ذهنية، أما الصور فهى تجسيد لتلك المجردات داخل الذاكرة. بالتالى، فإن الإزاحة اللغوية

لا تبتعد عن الواقع، لكنها تتخلله، فإذا كانت الوظيفة الإبلاغية تصف الأشياء كما تدركها الحواس، فإن الشعر يصفها كما يدركها الحدس، وبينما تطمس الحواس حقائق الأشياء، فإن الوظيفة الانفعالية منوطة بأن تجعلنا نتحقق منها.

ومن الطبيعى إذن أن الإزاحة اللغوية، بمعنى الخروج على العرف اللغوى للوظيفة الإبلاغية للغة، لابد وأن يتبعها نوع من الغموض يتسع كلما اتسعت مساحة تلك الإزاحة، على اعتبار أن تغيير وظيفة اللغة يستتبعه تغيير منطقها داخل تلك الوظيفة. وتصبح مشكلة الغموض الشعرى رهنًا بالتعامل مع الوظيفة العاطفية / الانفعالية للغة، بنفس منطق الوظيفة الإبلاغية. ولأن المنطق الإبلاغى يعتمد أساسًا على القياس وعلى روابط السببية بين عناصر الكلام، كذا على العلاقة المعجمية الثابتة بين الدال والمدلول، فإنه من الطبيعى لمنطق اللغة العاطفى، الذى يعتمد على المجاز والخيال المنتج وفض الاشتباك بين الدوال ومدلولاتها، أن يعطل فعالية الذاكرة، ليؤسس بدلا منها فعالية المخيلة... الأولى تعتمد على الرصيد التاريخى للغة، والثانية تصنع لها رصيداً عاطفيا مغايراً. كذلك فإن الذاكرة الشخصية هى جزء من الذاكرة الجمعية، لكن المخيلة الشعرية – على العكس– فردية بطبيعتها، لذلك فإنها تصطدم بذاكرة الجماعة، كلما كانت فعاليتها – وبالتالى شعريتها – أكبر.

ربما للأسباب السابقة وحدها– تظل الذاكرة الجمعية متعاطفة ومرتبطة مع الشعر الكلاسيكى، حيث إن منطق القصيدة الكلاسيكية يظل هو نفسه منطق الحياة، ويصبح الشعر هو حامل الحكمة والمثل الأعلى الاجتماعى. ومن خلال تلك القصيدة فإن الشاعر– كما يرصد ابن رشد– يرتبط بالسامع من خلال فكرة التوقع. فنظراً لأن هذا الشعر موزون، فإن " قائله إذا ابتدأ بصدره فهم السامع عجزه، للمناسبة بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل. وإذا نطق به بعد، فكأنه

لم يأت بشىء جديد لم يكن عند السامع من قبل"(٦٠). وحين يتصور ابن رشد أن هذا السامع يقل اقتناعه – نتيجة التوقع – بالمضمون الشعرى للقصيدة، فإن نفس هذا التوقع هو الذى يجعل السامع يتعاطف أيضًا مع تلك القصيدة، لأنها تمنحه لذة من نوع خاص... لذة مطابقة أفق القصيدة مع أفق الانتظار لديه، لأن كلا الأفقين ينتظمهما منطق واحد، وهو المنطق الإبلاغى. وإذا كنا نرى– فى العصر الحديث – أن لغة الشعر عليها أن تتصف بشىء من الغموض، فقد ميز العرب هذه الفكرة واختلفوا حولها. لقد جاء فى كتاب " المثل السائر" لابن الأثير أن أبا إسحاق الصابى قال فى التفرقة بين الكتابة والشعر " أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه". غير أن ابن الأثير لا يؤيد هذا الرأى، وإنما يناقشه ويرد عليه قائلاً:" الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة، سواء أكان الكلام نظمًا أو نثرًا". ويرد ابن أبى الحديد على ابن الأثير فى كتاب " الفلك الدائر على المثل السائر"، قائلاً فى تأييد رأى أبى إسحاق الصابى:" لأن المعانى إذا كثرت، وكانت الألفاظ تعنى بالتعبير عنها، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروبًا من الإشارة وأنواعًا من التنبيهات والإيحاءات، فكان فيه غموض"(٦١).

مفهوم الغموض

"أعظم خيانة يرتكبها الكاتب، هى أن يصوغ الحقيقة فى عبارات رخيصة"

راندل جاريك

نشأ الغموض فى الشعر نتيجة لتضافر عاملين: عامل تاريخى، وعامل فنى. ومن المهم أن نناقش بداية العامل التاريخى، باعتبار أنه يمثل الظرف الموضوعى

للظاهرة، بينما العامل الفنى يمثل ظرفها الذاتى. لقد وجد الشعراء أنفسهم فى مواجهة مجتمع مشغول بمطالبه الاقتصادية، وتأمين حياته المادية، وتقدم علمى يجاهد فى تجريد العامل من ألغازه وأسراره. فكانت صرخات الاحتجاج التى أطلقها الشعراء على التراث، وأصبح شذوذ الشاعر تبريراً لأصالة الشعر، وصار الأدب لغة العذاب المتصل الذى يدور حول نفسه، فلا يسعى إلى النجاة أو الخلاص، بقدر ما يسعى إلى الكلمة المعبرة عن عذاب الوجدان. لقد أصبح الشعر هو أسمى مظاهر الأدب وأنقاها، بل لقد وقف من الأنواع الأدبية الأخرى موقف المعارضة، وأعطى لنفسه الحرية المطلقة فى التعبير عن كل ما يوحى به الخيال القادر المتسلط، والتغلغل المستمر فى الحياة الباطنية وأعماق اللاشعور، واللعب بفكرة الوجود الخالى من كل حقيقة متعالية. وانعكس هذا التحول على اللغة التى يستخدمها النقاد والشعراء أنفسهم فى الحديث عن الشعر. ومن هنا، كانت بداية " الاغتراب اللغوى" متمثلة فى ظاهرة الغموض باعتبارها نوعًا من رد الفعل النفسى الذى يتخذ شكلاً فنيا، ضد كل مظاهر العنف الاجتماعى والتاريخى فى العالم الخارجى، والذى انعكس على العالم الداخلى للشعر، وقد لجأ الرومانسيون إلى الخيال للبحث عن عالم خفى ومثالى، يتجاوزون به التفسير الآلى الذى قدمه الفلاسفة والعلماء عن العالم، بحيث لم تحظ النفس الإنسانية إلا بمساحة ضئيلة من الاهتمام. ولقد أيقظ بحث الرومانسيين عن عالمهم الخفى إلهامهم. وتأتى قوة عملهم من القوة المحركة لرغباتهم فى إدراك تلك الحقائق المطلقة، ومن تساميهم عندما يرون أنهم قد كشفوا أسرارها. وقد اقتفى الرومانسيون الإنجليز سبيل ما يتطلبه خيالهم، حتى وجدوا الإجابات التى تقنعهم. وكان هدفهم أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار، ولم يتجهوا إلى المنطق العقلى، وإنما إلى النفس كاملة، إلى الحلقة الكاملة من الملكات: العقل

والحواس والعواطف، وليس غير التمثيل الفردى لتجربة الخيال ما يستطيع أن يفعل ذلك. ففيها نرى أمثلة لما لا يمكن التعبير عنه بكلمات مباشرة، ولما لا يمكن إيصاله إلا عن طريق الإيحاء والإيماء فحسب[٦٣].

وعلى ذلك فقد اكتنف القصيدة الحديثة منذ بزوغ – الثورة الصناعية – نمطان من الغموض: أحدهما ذاتى، والآخر موضوعى.. الأول يتصل لا بالأشياء، ولكن بالمعرفة التى نملكها[٦٤]. بينما الثانى- كما أشرنا فى الفقرة السابقة – كان نتاجًا للظروف السوسيو تاريخية، التى ميزت عصر الحداثة على المستويين: التقنى والاجتماعى. وفى مقابل هذين النمطين نشأت – على المستوى الفنى – أنواع أخرى من الغموض فى حركة الشعر الحديث، نتيجة لبروز نوعين من الانزياح اللغوى:

تركيبى: يتعلق بتركيب الجملة الشعرية

دلالى: نشأ بدلالة المفردة التى تعيد إنتاج السياق

وبالتالى، فإن الغموض – فى القصيدة الحديثة نشأ على ثلاثة مستويات:

مضمونى: حيث يؤسس للجملة عناصر دلالية جديدة

شكلى: يتمثل فى اتساع مساحة العلاقات بين مفردات الجملة ودلالاتها على المستوى التركيبى

إحلالى: وينشأ عن إحلال الخيال محل البلاغة[٦٥]

وهكذا، اتسعت شبكة العلاقات النصية التى أسست لبزوغ ظاهرة الغموض، من الظرف الموضوعى إلى الظرف الذاتى، ومن الحاجة السوسيو تاريخية، إلى الحاجة الفنية. كما اتسعت المسافة التى بدأت تحتلها الظاهرة الجديدة نتيجة

لتعقد الحياة فى العصر الحداثى، وانعكاس حركة الخارج على الداخل النصى، ثم كان ظهور الاتجاهات الرمزية فى الشعر، ومن بعدها الحركة السيريالية، يمثل أعنف رد فعل ضد الواقع الخارجى، مما أدى إلى الميل نحو التجريد، ونفى النزعات الإنسانية، لتتحول القصيدة من كونها انعكاساً(أو تعبيراً) عن الواقع، لتصبح نافية للواقع، من خلال محاولة الكشف عن عالم مثالى متعالٍ على الظروف اللاإنسانية المتردية، والتى تحكم العالم الخارجى.

لقد نشأ الغموض – إذن – نتيجة لتشوش "أو لغياب" التجربة الشخصية، وبالتالى انتفاء الغنائية عن القصيدة الحديثة. وكان من الطبيعى أن نصل – فى العصر الحداثى – إلى نتيجة مؤداها أننا لو لم نتمكن من تفسير اللغة المجردة فى ضوء ذلك الشيء المحسوس الفني، ألا وهو تجربتنا الشخصية، لأصبحت علاقاتنا الاجتماعية عقيمة وكئيبة. والشيء الذى يجعل الاستخدام الخيالى للغة ممكناً، هو أن تكون التجربة منسقة بشكل غنى، وأن تكون عناصرها جميعًا متداخلة متشابكة. إن اللغة عاجزة حقا عن الوصف، ولكنها حين تعمل كوسيط بين شخصية وأخرى تكتسب القدرة على الإيحاء(٦٦).

وفى هذا الصدد، يشير روستريفورد هاميلتون إلى أن التجربة الشعرية كثيراً ما يصحبها شعور "بالكشف". وكما يحذرنا رتشاردز فإننا قد نتهاون ونفسر هذا الإحساس بانكشاف المعنى، وموقف التهيؤ والقبول والفهم هذا على أنه يتضمن معرفة فعلاً. ويقرر هاميلتون أننا لسنا على استعداد لموافقته – أى رتشاردز – على أن هذه الحالة الذهنية هى مجرد" شعور مصاحب لتوفيقنا فى التكيف مع الحياة"، فقد تدل التجربة الشعرية على حقيقة أوسع. وإذا كان كذلك، فقد تكون لهذه الدلالة أهمية بالنسبة للحياة الإنسانية، تفوق أهمية المتعة الخيالية التى تولدها التجربة(٦٧). إن التكيف مع الحياة عادة ما يولد نوعًا من الغنائية

داخل القصيدة، ورغم أن تلك الغنائية شخصية حيث ترتبط بذات منتجها، فإنها "معدية"، بمعنى أنها تغزو وجدان المتلقى، خاصة إذا تشابهت التجربة الإدراكية لديه والتجربة الشعرية لدى الشاعر. وبالطبع، فإن عدم التكيف مع الحياة، وبالتالى غياب البعد الشخصى والغنائى عن القصيدة، مع الميل إلى التجريد ونفى النزعة البشرية، سوف يؤدى بالضرورة إلى إحداث نوع من "التلبك" فى العالم الداخلى للقصيدة، والذى يؤدى - بالضرورة - إلى نوع من الغموض، يصل - فى معظم الأحيان - إلى درجة الإبهام.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن القول بأن اللغة الشعرية غامضة، لا يعنى - فى المطلق - أنها تغلِّف معناها، ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلَّف غامض، أى أنه معنى قابل للوصول إليه، من خلال لون من الوعى الغامض أيضًا. إن الحكم بالقيمة السلبية الذى نعطيه - عادة - لكلمة " الغموض "، يجب استبعاده،إنه مرتبط بتقاليد فى الإدراك ليست ملائمة هنا، وهنالك أنواع من الأشياء لا يراها الوعى الواضح ويلتقطها الوعى الغامض، ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم [٦٨].

إن اللغة الرفيعة تعوض عن الابتذال، والغموض يقلل من ابتذال غياب الرمزية، التى يمكن أن تعوضنا عن قبول مثل هذه الانعطافات المنحرفة عن الإشارة المباشرة. أو فلنقل بصيغة أفضل: إن الغموض يخفى حقيقة أن تضمينات النص قصيرة المدى، وخفيفة، تمامًا كما هو الحال فى " نكتة". إن النغمة - أو الأسلوب - هو ما يوجد الاختلاف، ولكن هذا الاختلاف يكمن فى ميل القارئ واستعداده الهائل لتقبل تعطيل المحاكاة، حين يؤمن بألا أحد يحاول أن يمكر به[٦٩].

نسبية الغموض

يعد الغموض خصيصة أساسية فى القصيدة الحديثة، حتى يكاد أن يطغى على خصائصها الأخرى، نتيجة لاحتفاء الشعر به والحرص عليه. والغموض هو الحالة المقابلة للوضوح، ولكى نتعرف على هذا المفهوم، فمن الطبيعى أن نتعرف – أولاً – على نقيضه. لقد كان ديكارت يعنى بالوضوح " معرفة تظهر وتتجسد فى روح يقظة" [٧٠]. إن يقظة الروح هنا هى معادل ليقظة الذاكرة. تلك اليقظة التى تنكشف معها المعرفة، حتى لو غمضت بعض عناصرها. فالوضوح – إذن – هو نتيجة ليقظة ذاكرة التلقى وليس مقدمة لها، وهو تابع لها وليس سابقًا عليها. فما يعد وضوحًا فى زمن ما قد لا يكون كذلك فى زمن آخر، وما يراه البعض واضحا فى ثقافة ما قد يكون غامضًا فى ثقافة أخرى. وهنا، تتضح أهمية تعبير ديكارت حين يربط الوضوح بأداة استقبالية، وليس باعتباره قيمة فى ذاته.

ولكى نتأكد من النتيجة السابقة، فإننا سوف نستدعى ذاكرة نقدية لها ثقلها فى حركة الشعر العربى الحديث، ورغم ذلك لم تمتلك اليقظة الروحية المناسبة، لكى تتعامل مع منجزات القصيدة الحديثة. إن د. على عشرى زايد يفرق – فى القصيدة الحديثة – بين نوعين من الغموض: غموض شفيف، وغموض كثيف. ويرى أن مجمل شعر أدونيس ومحمد عفيفى مطر، على سبيل المثل، هو من النوع الثانى، الذى يصعب على أى قارئ أن ينفذ إلى عالمه، إنه ينتمى إلى ما يسمى بالغموض الكثيف. ثم يستشهد بمقطع بعنوان "مرأى الحلم" من قصيدة " مرايا وأحلام حول الزمن المكسور" لأدونيس، لكى يؤكد على هذا التصور:

خذيه، هذا حلمى، خيطيه

غلالة: أنت جعلت الأمس

ينام في يدى

يطوّف بى، ويدور كالهدير

في عربات الشمس

في نورس يطير

كأنه يطير من عينى

وهو يقرر أن الصور- في هذا المقطع- تسبح في جو من الضباب الكثيف، الذى يتعذر على القارئ اختراقه، والنفاذ منه إلى دلالات هذه الصور وإيحاءاتها، ولا يكاد القارئ يحس بأنه قد أمسك بخيط من الخيوط التى تهديه إلى مسار الخط الشعورى فى الأبيات الذى ينتظم كل هذه الصور، حتى ينفلت منه هذا الخط من جديد، ويضيع فى خضم الغموض الكثيف الذى تسبح فيه الصور كلها(٧١).

وإذا ما تمعّنا فى توصيف الناقد الكبير للغموض الذى يكتنف النص السابق، بأنه غموض كثيف وغير قابل للفض أو لإحداث أى نوع من التواصل مع القارئ، لتأكد لنا أنه تعامل مع هذا النص بذاكرة " غير يقظة". وهذه النتيجة ليست تقليلاً من شأن على عشرى زايد، بقدر ما هى توصيف للفجوة التى تفصل بين ثقافتين: ثقافة حديثة تستند فى تكوينها إلى أساس تراثى، وثقافة حداثية تستمد وجودها من " الانقطاع " عما هو تراثى. والمقصود بالانقطاع هنا هو الانقطاع الجمالى وحده، وليس رفضاً لكل مكونات التراث. الثقافة الأولى ترى الجديد من خلال القديم، بل وتقيسه عليه، والثقافة الثانية ترى الجديد من خلال آنيته وحدها، ومغايرته للسابق عليه. وبالطبع، فإن هاتين النظرتين متناقضتان،

ومن الطبيعى أن تتسع الفجوة فيما بينهما لذا، فليس من المستغرب أن تصبح آليات إنتاج النص الأدونيسى السابق مستغلقة على الفهم من جانب الذاكرة ذات الأساس التراثى.

فإذا ما نحينا جانبًا الاختلاف الجمالى بين الذاكرتين، وتوقفنا عند النص السابق وحده، سنجد أنه ليس غامضًا، حتى ذلك الغموض الشفيف، وإنما يتميز بالانفتاح الدلالى لا الغموض. فالغموض يشير إلى الالتباس الذى يطرأ على المعانى، وليس إلى تعددها. والرمز الشعرى لا بد أن يكون متعدد المعانى، وإلا فقد الشعر قدرته على الإمتاع المتجدد، وفقد عنصرًا أساسيا من عناصر الخلود الفنى، فتعدد المعانى يتيح لكل جيل أن يستمتع بالقصيدة نفسها، فى ضوء تذوق وإدراك جديدين[٧٢]. بل يتعدد بتعدد القراء، ويختلف عند المتلقى الواحد من لحظة إلى أخرى، طبقًا لطبيعة الحالة النفسية التى قد يكون عليها، وهذا ما يسم النص السابق.

ولنعد مرة أخرى إلى هذا النص "شبه الواضح"، لنجد أن الشاعر يتحدث إلى إمرأة (قد تكون حبيبته): إنه يهبها حلمه لأنها جعلته يمتلك ماضيه، بعد أن أعادت الاتزان النفسى فيما بينهما. فى نفس الوقت، فإن الذكريات التى تصاحب هذا الماضى، تطوِّف بالشاعر فى عربات الشمس، تلك المخصصة للآلهة فى رحلتهم اليومية من الشرق إلى الغرب أو العكس، أو تطوِّف به (فى نورس يطير، كأنه يطير من عينيه)، فكأن النورس هنا هو "ذات" الشاعر، التى ترحل من (بحر عينيه) أو (نفسه)، لكى تعود آمنة إلى مرفئها (أرض الحبيبة). وهذه مجرد قراءة انطباعية أولى لهذا النص، وبالطبع فإنها ليست نهائية، لأنها قابلة للتعدد من خلال انفتاحها على العديد من التأويلات، طبقًا لثقافة كل متلق، ودرجة وعيه الشعرى، وحالته الوجدانية... إلخ. وعلى ذلك تتأكد لنا النتيجة السابقة وهى أن

الغموض ليس قيمة مطلقة فى النص لكنه يرتبط - أساسًا - بأداة استقباله وطبيعتها، ونقصد بها ذاكرة التلقى.

التصورات والصور

إن جون كوهين يشير إلى أن فكرة ما تكون واضحة، بقدر ما تكون محددة، وهى لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام من المتضادات. ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعانى الكلمة المجردة والتى هى - بصفة عامة - قابلة للتضاد فى اللغة [٣٧].. وعلى ذلك، فإن الكلمات التى لامقابل لها يصعب تصور معناها (أو دلالاتها)، نتيجة غياب الشاهد المقابل، حيث إن كل كلمة تحمل فى ثناياها - وبشكل ضمنى - نقيضها، ربما أسبق مما تشير إلى معناها.

إن كلمتى " الوضوح " و " الغموض " من وجهة نظر شعرية ، هما مرادفتان لكلمتى "التصور" و "الصور". فالتصورات واضحة لأنها تستخدم الكلمات المجردة لاستدعاء دلالاتها المرجعية ، دون أن يؤثر النسق اللغوى (أو السياق) على تلك الدلالات. وبالتالى ، فإن المرجع الخارجى لكلمة لا يتغير نتيجة للارتباط الألسنى بين المثلث الدلالى: الدال - المدلول - المرجع. فالتصورات - إذن - أشبه بالصورة الفوتوغرافية، التى تنقل مفردات العالم كما هى دون أدنى تغيير، على العكس من الصور التى يتم إنتاجها باعتبارها صورة تستخدم "عدسة مشوشة"، بمعنى أنها قد تنقل نفس العالم، لكن بعد أن تطمس تفاصيله، فيتحول العالم حينئذ من ظاهرة "مادية" لكى يصبح" حالة" ذهنية أو عاطفية، طبقًا لدرجة تأثير السياق اللغوى. وهنا، يمكن أن نميز عملية التصور على النحو التالى:

● التصور هو صياغة المفاهيم أو المعانى الكلية وإدراكها، أو هو تكوين المفاهيم أو الفكرة العامة

● تنبثق التصورات من عملية الإدراك، وتتحرك الأفكار الخاصة بها فى أشكال عقلية تجريدية[٧٤].

فإذا ما انتقلنا من التصورات باتجاه الصور، فإن ذلك يعنى أننا انتقلنا إلى داخل العملية الشعرية ذاتها، إن الوسائل المستخدمة فى تشكيل الصورة، بكل ما تقوم عليه من تحطيم للعلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء، وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها، تؤدى إلى أن الصورة الشعرية فى القصيدة الحديثة تتوشح بنوع من الغموض الشفيف المشع، وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو وسيلة – أيضًا – يستخدمها الشاعر عن وعى، لتقوية الجانب الإيحائى فى الصورة[٧٥]. ومن هنا، فإن النص الشعرى ينهض – بشكل عام – على بعدين : واضح وخفى، يتمثل الواضح فى الترصيف اللغوى ومكوناته النحوية والصرفية والتركيبية، ومستوياته البلاغية والجمالية، فى حين يتكون البعد الخفى من الخارج النصى، والذى يختلف قليلاً أو كثيراً من قارئ لقارئ، ومن مرحلة إلى مرحلة. وكثيراً ما يرتبط البعد الخفى بمفهوم "اللبس" والذى يعنى احتمال اللفظ والعبارة لأكثر من معنى، وبالتالى يخفى أى معنى محدد للنص. ويشير وليم إمبسون إلى أن "اللبس" ينتج سبعة أنماط من الغموض، وهى:

الأول: ينشأ عندما تكون اللفظة " مؤثرة فى عدة طرق فى الوقت نفسه"

الثانى: عندما "يضاف معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذى قصده المؤلف"

الثالث: عندما "ترتبط فكرتان بسبب اتصالهما ببعضهما فى السياق، ويعبر عنهما بكلمة واحدة فى الوقت نفسه"

الرابع: عندما" لا يتفق معنيان لقول ما، لكنهما يتحدان ليعطيا فكرة معقدة عن حالة المؤلف الذهنية"

الخامس: عندما " يستخدم المؤلف تشبيهًا، لا ينطبق على شىء بصورة دقيقة، ولكنه يشير إشارة خفية إلى شيئين "

السادس: عندما " يستخدم المؤلف كلمة ويحملها معنى مناقضًا لمعناها المألوف، فيكون هذا المعنى مخالفًا للمعنى العام" (٧٦)

وطبقًا لطبيعة الأنواع السابقة من الغموض، يمكننا أن نؤكد على أن الغموض المضمونى هو بالأساس ظاهرة أسلوبية " متعمدة"، نتيجة ترتيبات مقصودة داخل السياق اللغوى، يقوم بها منتج النص. فالغموض الشعرى – إذن – هو نتاج قصدية، وهى ملازمة لنوع من " سبق الإصرار " الفنى لدى الشاعر. ففى رأى شلوفسكى أن العلامة ترتبط بالواقع المباشر، بشكل يجعل المتلقى يفهم حتى دلالة الجمل الناقصة، ويدرك ما لا ينطق من الكلام. إن هدف اللغة الشعرية هو خرق التقليد ومقاومته. لكن كيف؟ يقول شلوفسكى إن اللغة الشعرية تلجأ إلى الإبهام فى الشكل حتى تطيل – ما أمكن – مدة التلقى، فتكتسب الأشياء بذلك الخصوصية، وتثير انتباه المتلقى إليها. ويستشف من هذا الكلام حصر رسالة اللغة الشعرية فى خرق نظام اللغة اليومية لاغير، دون مساءلة النص وكيفية نمو الدلالة فيه، أى دون تحديد لعبته الإيقاعية، بشكل يبدو معه الشعر رقصًا وما عداه مشيًا، على حد تعبير بول فاليرى(٧٧).

إننا نقول فى اللغة الجارية عن نص ما إنه غامض، إذا كان لا يسمح - أو يسمح بصعوبة - بحل شفرته، أى بالتقاطها فى محتوى يكون واضحاً فى ذاته، فالغموض - إذن - يفسر على أنه قصور فى الدال وحده. والمستويات اللغوية المختلفة لها شفرات، لدينا أمثلة كثيرة لنصوص غامضة بهذا المفهوم، والمعنى فى ذاته واضح لكنه لا يبدو كذلك إلا لمن يمتلك مفتاح الشفرة. وعلى العكس من ذلك، فإن غموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته. إن الوضوح سمة نوعية ترتبط بالتصور، وهى تتنوع تبعًا لدرجة رسوخ البنية المضادة، وفى نهاية حقل الغموض يختفى التصور لكى يحل محله الشعور التأثرى[(٧٨)].

قصدية الغموض

أشرنا إلى أن الغموض فى القصيدة الحديثة هو ضرورة فنية، لذا فإن الشاعر يتعامل مع ظاهرة الغموض بنوع من "سبق الإصرار". ولقد نشأت تلك الضرورة وهذه القصدية مع ظهور النموذج الشعرى الرومانتيكى، حيث كان الخيال يقوم بطمس المعالم الواقعية داخل النموذج الجديد، مما أدى إلى نشوء قطيعة بينه وبين الذاكرة الكلاسيكية، والتى كانت تؤكد على هذين البعدين، دون أن تنفى أحدهما أو تطمس الآخر.

على أن الغموض اكتسب أرضية أرحب مع ظهور الاتجاهات الرمزية، خاصة الرمزية المتجاوزة، حتى أصبح قيمة فى حد ذاته. ومن هنا، فقد أشار بودلير إلى أن الشعر يتطلب مقداراً من التنسيق والتأليف، ومقداراً من الروح الإيحائى أو الغموض.. والشعر الزائف هو الذى يتضمن إفراطًا فى التعبير عن المعنى، بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة[(٧٩)]. كانت تلك هى الصيحة الأولى التى أطلقها الرمزيون، حيث أصبح " الروح الإيحائى" و " الغموض" مقصدين للشاعر، مطلوبين لذاتهما، وفى نفس الوقت، أصبح الوضوح الناتج عن الإفراط فى التعبير

عن المعنى، بغرض توصيله - غير منقوص- إلى المتلقى، يحيل الشاعر باتجاه المجانية، ليصبح - فى النهاية - شعراً زائفًا. فالشعر الحقيقى هو الذى يتم عرضه بصورة " مبرقعة"، أى من خلف حجاب شفيف، بحيث يتحول المعنى إلى " إيحاء"، يكتنف ذاكرة القارئ مثلما يغلف النص.

ولقد تمادى مالارميه فى مرحلة لاحقة، ليختط للشعر الرمزى مساراً جديداً لم يطرقه أحد من قبل، حين رأى أن الشعر يمكن أن يبدع أثراً جماليا، يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلاً تقريبًا... بينما تقوم الأصوات، كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل(٨٠). فبعد أن كان المعنى يتطلب من الشاعر أن يقوم بعرضه بصورة " مبرقعة"، انتقلت قصدية الغموض عند مالارميه باتجاه التجريد، أى تدمير المعنى بشكل نهائى، حتى لا يتبقى من الكلمات أى أثر للدلالة، فيما عدا مظهرها الفيزيقى والمتمثل فى فعل الإصاتة الخاص بالسياق اللغوى. فإذا كان بودلير قد انتقل بالقصيدة من عرض المعنى إلى الإيحاء، فإن مالارميه انتقل بها خطوة أبعد، حين تجاوز مفهوم " الإيحاء" إلى مفهوم " خلق الحالة".

وبذلك، فإن جهد الشاعر - من وجهة نظر رمزية - لايقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة، إن عليه - بعد ذلك - أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء الصوتى فى الكلمات. بل إن له أن يمضى إلى أبعد من ذلك، فيجرد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية، بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردى منه إلى القوانين العامة. ففى الواقع - طبقًا للانسون - لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقًا للمنطق، كى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، كى يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده(٨١). وبذلك، يصبح الغموض - بالنسبة للرمزيين - غاية الشاعر، طموحًا لا تحده

حدود. فالشاعر الرمزى لم يكن يكتب قصيدة "شخصية"، لأنه - بالضرورة - ضد الغنائية، لكنه كان يكتب قصيدة " شخصانية"، أى لا تنتمى رموزها لأحد آخر غيره، وبالتالى فإنه يكون قد تمكن من قمع أى ظلال للمعنى، من خلال تحرير اللغة من تلقائيتها.

وكان من الطبيعى أن تصل القصيدة الرمزية إلى طريق مسدود، بالنسبة لقارئ يمضى - بدوره - داخل نفق مظلم. فالشاعر الرمزى حين يوفق فى تحقيق الوضع الصوتى الأمثل للكلمات، بنفى تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية، فإن الألفاظ تصبح إنشائية: توحى ولا تقرر، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة(٨٢).

وإذا كان الغموض فى القصيدة الحديثة يمثل مقصداً إراديا للشاعر، باعتبار أنه يمثل أحد - إن لم يكن أهم - سمات القصيدة، فإن تلك القصدية تظل مشروطة بوجود الآخر، والذى يمثله المتلقى. فالقصيدة - أردنا أم لم نرد - هى بمثابة " رسالة" بين طرفين، أحدهما (الشاعر) مرسل والآخر (المتلقى) مستقبل لها. فهى - إذن، قابلة للفهم والفهم هنا لا نقصد به استقبال تصور واضح، وإلا كنا ننتقل من الشعر باتجاه التقرير، ولكنا نقصد به التفاعل العاطفى بين النص وقارئه. وقد يتخذ هذا التفاعل طرقًا عدة، أشرنا إليها من قبل مثل: الكشف، أو الإيحاء، أو خلق الحالة فالفهم العاطفى هنا - إذا جاز التعبير - هو نوع من الاستبصار من جانب القارئ، وبالطبع لن يتمكن هذا القارئ من القيام بهذه العملية دون أن يقدم له النص مفتاح شفرته التى تتم " برقعتها"، ولكن بشكل جزئى، وإلا تحولت قصدية الغموض إلى قصدية الإبهام. وإذا كان الوضوح ضد طبيعة الشعر العظيم، فإن الإبهام - أيضًا - مناقض لها.

وفى هذا الصدد يشير جون كوهين إلى أن الشعر - شأن النثر - مقال يؤديه مؤلفه إلى متلقيه، وليس هناك مقال لا يؤدى وظيفة الاتصال. ولكى تكتمل

القصيدة، لا بد أن تفهم ممن وجهت إليهم، فالإضفاء الشعرى عملة ذات وجهين: تبادلى وتزامنى.. تجاوز وتخفيض للمجاوزة.. هدم وإعادة بناء. ولكى تؤدى القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية، ينبغى للمعنى - فى وعى المتلقى - أن يفقد، وأن يتم العثور عليه فى آن واحد(٨٣).

تحولات الكلمة

لأن القصيدة - فى نهاية الأمر - هى بناء من الكلمات، فإنها بالضرورة - تتراسل مع طبيعة تلك الكلمات، حتى ليمكننا القول بأن القصيدة هى الكلمة ذاتها. ولأن القصيدة ليست كيانًا ثابتًا، فإن التغيرات التى تطرأ عليها هى نتاج طبيعى لتحولات الكلمة بداخلها، والتى نمارسها فى علاقاتنا المتشابكة مع كل من: الفعل، والعاطفة، والشاعر. إن هذه الأقانيم الثلاثة إنما تعبر عن العالم الداخلى والخارجى الذى تعانيه القصيدة، وبالتالى فإن العلاقات بينها وبين الكلمة تؤكد أولاً على طبيعة التحولات التى تطرأ على الكلمة، وثانيًا على حيوية تلك الكلمة فى امتصاص المتغيرات وتحويلها إلى فعل شعرى داخل القصيدة. وعلى ذلك، تصبح دراسة علاقة الكلمة بهذه الأقانيم مدخلاً أساسيًا لفهم طبيعة اللغة الشعرية، وفهم آلية عملها داخل القصيدة، والذى يتحول فى النهاية إلى أن يصبح هو ذاته "الفعل الشعرى" من خلال قدرة القصيدة على التأثير والتأثر.

الكلمة والفعل

إن اللغة الشعرية تتأكد كفاية فى ذاتها من خلال العلاقة بين الكلمة والفعل، كما تأكدت من قبل من خلال العلاقة بينها وبين الأشياء. ففى العلاقة بين

الكلمة والفعل – بشكل عام – قد لا تعنى الكلمة إلا الفعل أثناء حدوثه، إلا أنها – فى العادة – تكون قد احتوته فى ذاتها خلال جريانه، وصارت معادلة لحركة الفعل. ومن هذا المنطلق، تصبح الكلمة أشبه بالإله مولوك الذى يلتهم كل شىء، ويطمح إلى ابتلاع الفعل فى جميع مراحله. وتنمو الكلمة، حتى تصبح هى و الفعل – الذى تعبر عنه – شيئًا واحدًا(٨٤). فماذا عن علاقة الكلمة بالفعل داخل القصيدة؟. إن الكلمة فى الشعر تمتص الفعل، أى أنها تكف عن أن تكون مادة ظاهرية معتمة، بل إنها تشرع فى الإضاءة من الداخل بواسطة الفكرة، وعندئذ تبدأ عمليتها العكسية، أى أنها تبنى الفعل بنفسها، لا كفعل مادى، بل كحركة مثالية للتصورات، أى كرد للفعل. وفى مسيرة هذه العملية، تنتظم من الإبداع الفنى مختلف أجناسه وأنواعه وعناصره بواسطة الكلمة(٨٥). إن العلاقة المزدوجة بين الكلمة والفعل هى التى تحدد طريقة استخدام الكلمات، فهناك فى الواقع طريقتان لذلك الاستخدام:

أولاهما: استخدامها كرموز اصطلاحية، وفى هذه الحالة فإننا نتخطى الكلمات نفسها، ونتجه إلى الموضوع الذى تدل عليه، ونحن نجمع الكلمات معًا، بحيث تكوِّن معانى وأفكارًا

والثانية: هى اعتبار الكلمات أشياء طبيعية، وفى هذه الحالة لا نفصل بينها وبين معناها، بل تصبح الكلمة والمعنى كيانًا واحدًا

وهنا، لا يعود هناك محل لجمع الكلمات بحيث تكوِّن أفكارًا، وإنما تقوم بين الكلمات علاقات مغايرة، هى علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات(٨٦). إن انتقال الكلمات من كونها رموزًا اصطلاحية باتجاه أن تتحول إلى أشياء طبيعية، هو انتقال بها من الدلالة المرجعية إلى الدلالة التخيلية، حيث لا تصبح الكلمة مجرد

وسيلة للوصول إلى المعنى، بقدر ما يصبح الدال هو عين المدلول (التخيلى)، بعد انفصال الدال عن مرجعه الطبيعى فى الواقع الخارجى. إن هذه الحركة بالانتقال من مدلول حقيقى إلى مدلول تخيلى، بعد استبعاد المرجع الواقعى، هى التى تميز حركة اللغة الشعرية، وتضفى عليها غايتها. ففى هذه العملية تتوحد الكلمة مرة بالفعل، وأخرى بالأشياء. وتحجبهما معًا بعد أن تقوم بعملية امتصاص لكل منها، فلا يتبقى من تلك العملية سوى اللغة ذاتها، بعد أن تتمثل الفعل والأشياء بداخلها.

الكلمة والعاطفة

وإذا كانت الكلمات فى الشعر تمتص الفعل وتحجب الأشياء، فإنها أيضًا وإن كانت تثير العاطفة، فإنها تمتص بالمثل، وتقوم بعملية تمثيل للانفعال، حتى لا يتبقى منها – فى النهاية – سوى الكلمات ذاتها، والتى تتحول إلى شاهد يدل على غيابها الحاضر من خلالها. فإذا كان الناثر يجلو عواطفه حين يعرضها، فإن الشاعر – بعد أن يصب عواطفه فى شعره – ينقطع عهده بمعرفتها: إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها، ونفذت من خلالها، وألبستها أثوابًا مجازية، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر الشاعر نفسه، فقد أصبح الانفعال شيئًا له كثافة الأشياء(٨٧).

إن نرجسية اللغة الشعرية والتى تتمثل فى غائيتها، تجعلها أشبه بجبل المغناطيس الذى يجتذب إليه كل ما هو قابل للاندراج فى عالم القصيدة، ثم يقوم بتفكيكه، ليذوب لاحقًا فى مادته. فالعاطفة – شأن الأشياء – يتم امتصاصها بواسطة اللغة الشعرية، والتى تقوم بما يمكن أن نسميه بعمليات " التمثيل الجمالى" حيث تفكك العناصر العاطفية، ثم تتشربها بعد أن تحيلها إلى محض

مادة لغوية. وبذلك، لا يتبقى- فى النهاية – سوى اللغة الشعرية وحدها، تفوح منها رائحة الفعل والأشياء.

إن اللغة تظل وسيلة طالما كانت تستهدف غايات أخرى سوى ذاتها، أى أن تظل هناك مسافة متسعة ما بين الدال والمدلول من ناحية، وبين المرجع من ناحية ثانية. وفى المقابل، ففى اللغة الشعرية تتلاشى تلك المسافة، وتصبح الكلمة هى محصلة الجدل بين تلك العناصر الثلاثة، وهنا تصبح اللغة غاية فى حد ذاتها. وفى هذه الحالة تصبح مهمة الشاعر إخراج اللفظة من حيز العقلى، حتى تصبح قادرة على أن تعبر عن فاعلية الروح وحاجتها، وتصبح لعبة الكلمات – بما فيها من إيحاءات صوتية – أهم بكثير من قيمتها السيمولوجية [٨٨]. وعلى جانب آخر، فإن العلاقة بين الكلمة والعاطفة قد شغلت محمد غنيمى هلال، حتى أنها كانت تمثل عنصراً مهيمناً فى الشعر كما يتصور. إنه يرى أن هناك ارتباطًا وثيقًا – فى الشعر– بين الكلمة والعاطفة، حيث يشير إلى أن مجال الشعر هو الشعور سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة، كشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته الذكية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه، فإثارة الشعور والإحساس مقدمة فى الشعر على إثارة الفكر، على النقيض من المسرحية والقصة[٨٩]. ومن الواضح أن غنيمى هلال يشترط لتحقق الشعر أن يتوافر عنصرا الموسيقى والصورة الشعرية، فى نفس الوقت الذى يشترط – ضمنيا – توفر القصيدة على السمة العاطفية لها، من خلال فعل التأثير والتأثر بين كل من الشاعر والمتلقى.

وقد سبق محمد مندور– زمنيا – غنيمى هلال فى هذا الصدد حين ناقش إشكالية العلاقة بين الكلمة والعاطفة، إذ يقرر أن الشعر – فى نهاية الأمر –

هو ما يخاطب الوجدان البشرى، ويستطيع أن يثيره ويحرك كوامنه، بفعل مضمونه الشعرى. وفرق كبير بين المضمون الشعرى ومضمون النثر التقريرى القائم على مجرد تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية. وعند حديث الشعر عن مثل هذه القضايا لا بد له من أن يلونها بألوان عاطفية، أو أن يعمل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الإنساني؛ على نحو مباشر أو رمزى، لكى يهز هذا الوجدان، فيستحق أن يسمى شعراً، و إلا انحاز إلى جانب النثر رغم استقامة وزنه العروضى[٩٠]. فإلى جانب اهتمام مندور بالصورة الشعرية والانضباط الموسيقى المتمثل فى العروض، فإنه يشترط بدوره تحقق التأثير العاطفى للغة الشعرية، وإلا تحولت القصيدة إلى مجرد نص نثرى حتى لو تحقق لها الشرط العروضى.

ويرى برجسون أن اللغة الأدبية - بشكل عام - والشعرية على وجه الخصوص يكتنفها نوع من القصور فى التعبير عن عواطف الذات وانفعالاتها. فهو يقرر أننا بمقدار ما نتوغل إلى ما هو أعمق من السطح، ونصل إلى الذات الحقيقية، ندرك كيف أن حالات الشعور لا تنفصل إحداها عن الأخرى. وهكذا، فلكل منا أسلوبه الخاص فى الحب والبغض، ويعكس حبه - أو بغضائه - شخصيته بأسرها. ولكن اللغة تشير إلى هذه الحالات بنفس الكلمات فى جميع المجالات، بحيث إنها لم تتمكن إلا من تثبيت الناحية الموضوعية اللاشخصية للحب والكراهية، وآلاف الانفعالات التى تثير الروح[٩١]. وبهذا التصور، فإن برجسون يرى أن هناك مسافة انفصال ما بين الكلمة من ناحية والعاطفة من ناحية أخرى، وأن الكلمة كثيراً ما تعجز عن ترجمة انفعالات الذات، ربما لارتباطها بالدلالات المرجعية الثابتة، التى لا تتواءم وسيولة الحالات الانفعالية المختلفة، والتى تتغير طبيعتها من شخص لآخر. إن الحالات الانفعالية، والتى

يمكن ترجمتها إلى تعبير الإحساس الشعرى، هى رابطة معنوية بين الذات الشاعرة والموضوع، ووسيلتها الأساسية فى ذلك تتم عن طريق الكلمة. فالإحساس الشعرى هو تجلٍ للعلاقة بين الكلمة والعاطفة. وفى هذا الصدد يشير ميكل دوفرن إلى الإحساس قائلاً: الإحساس هو أن أجرب مشاعرى لا باعتبارها خاصة متصلة بموضوع. فالإحساس الشعرى هو وسيلة للوعى بالأشياء، طريقة متفردة، وخاصة لالتقاط العالم. العاطفة الشعرية - إذن - لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع، إنها ماثلة فى الأشياء، وتشكل ما يمكن أن نسميه "الصورة الفعالة" للموضوع. فبدءاً من موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان، وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة(٩٢).

إن سارتر يرى أنه لا يمكن أن نطالب الشاعر بأن يكون ملتزمًا، لأن الانفصال بينه وبين الكلمة عند التعبير أمر لا مناص منه. فهو يقرر أنه " كلما عبر كاتب النثر عن مشاعره زادها إيضاحًا، على عكس ذلك إذا صب الشاعر عواطفه فى القصيدة أصبح لا يتعرف عليها: فالكلمات تأخذها، وتتشبع بها، وتحولها"(٩٣). إن العاطفة حين تمتزج بالكلمة الشعرية فإن الأخيرة تعيد إنتاج مكوناتها، أى أن الكلمة تحيل العاطفة إلى شىء آخر، قد يبتدئ بالمشاعر لكنه عادة ينتهى إلى الفكرة. فالشاعر - عبر حاجز الكلمات الشفيف - يرى عاطفته بعد أن يجردها من ذاتيته، ليحيلها باتجاه أن تكون موضوعًا إنسانيا. وبالتالى، فإن مفهوم الغنائية الذى اتخذ وضعًا مميزًا داخل القصيدة الرومانسية، يصبح مفهومًا إشكاليا، وقابلاً لإعادة النظر.

الكلمة والشاعر

ربما كانت أكثر العلاقات القائمة إشكالية بين الكلمة وطرف آخر، هى تلك التى تجمعها مع الشاعر فى إطار علاقة تقابلية، فحين تتحقق الكلمات كنص

منتج، فإنها تمارس قدراً من الاستقلالية، بمعزل عن منتجها، بل وضد إرادته أحيانًا. فالكلمات – فى النص الشعرى – تعيد دومًا أسطورة " بيجماليون" حين يتمرد التمثال اللغوى على صانعه، ليمارس وجوداً متحققًا بالفعل.

وفى إطار تلك العلاقة الشائكة، يرى باختين أن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على مونولوجه. وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التى يلجأ إليها. وهذا ما يحدد طرائق توجهه وسط تعدد لسانى حقيقى. فعلى الشاعر أن يمتلك – امتلاكًا تاما وشخصيا – لغته، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا لشىء آخر غيرها. يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته. إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد: إذ لا ينبغى أن ينعكس أى تنضد – ولا تنوع – للغات، أو – أسوأ من ذلك – أى تنافر ملحوظ على العمل الشعرى[٩٣]. إن هذا التصور عن العلاقة بين الشاعر واللغة، هو أقرب إلى التصور المثالى عما يجب أن تكون عليه تلك العلاقة، لا ما هى عليه بالفعل. إن كل شاعر يسعى بالفعل إلى امتلاك لغته امتلاكًا شخصيا تاما، والشعراء الموهوبون يتمكنون من ذلك بالفعل، لأن اللغة الشعرية هى بصمة أسلوبية لمنتجها. لكنه – فى المقابل – من الصعب أن يخضع الشاعر المظاهر اللغوية لمقاصده، لأن تلك المقاصد تظل – حتى اكتمال القصيدة – غير واضحة أو غير محددة فى ذهن الشاعر، ونستثنى من ذلك الشاعر الكلاسيكى وحده. وبالتالى يصعب على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر، لأنه – على العكس مما يتصور باختين – تظل هناك مسافة بين الشاعر وبين كلماته. لكن على الشاعر– فى المقابل – أن ينفى أى تنافر ملحوظ على لغة العمل الشعرى. ثم يستطرد باختين

ليشير بإمكانية تحقق التصور السابق، حين يرى أن ذلك رهن بأن يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها. إنه لا يجب أن نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتموضعة للأجناس التعبيرية (٩٥). إن تخليص الكلمات من نوايا الآخرين هو خطوة أولى في سبيل التأكيد على غائية اللغة الشعرية، لأن ذلك يعني فصل الدلالة عن المرجع، ويمثل ذلك أس العملية الشعرية بأسرها.

على أن الصراع بين الشاعر والكلمة يتخذ أبعاداً مختلفة، ويمضي في طرق متناقضة، ولدينا شهادتان كل منهما نقيضة للأخرى، فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بينهما. ففي الشهادة الأولى نجد أن نازك الملائكة في كتابها " سيكلوجية الشعر" تؤكد على تفوق اللغة الشعرية في صراعها مع الشاعر، مما يؤكد على مبدأ الغائية بشكل غير مباشر، فهي تقرر: " في الواقع أننا لا نستعمل اللغة في قصائدنا، وإنما تستعملنا هي، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا، وتحيا وتمور وتتسع وتكتشف أسرارها"(٩٦). إن الشهادة السابقة لا تشير إلى أن اللغة تمتص الأشياء أو العاطفة أو الفعل، بل إنها تمتص الشاعر نفسه لتفرض وجودها، الذي يتحول إلى غاية في ذاتها، فهي لم تعد أداة في يد الشاعر، بقدر ما تحول الشاعر إلى مجرد أداة لها، حيث تؤكد من خلال ذلك لا على سطوتها فحسب بل وعلى غائيتها أيضاً.

وفي الجانب المضاد، يشير محمد الأسعد إلى تلك العلاقة قائلاً: " أنا كإنسان أعاني من عدة ازدواجيات: الكلمة – بالنسبة لي– جزء من اللغة التي تؤديها، بالإضافة إلى أجهزة النطق والكتابة: الألوان والخطوط والكتل والحركات.

وكل هذه الجوانب اللغوية تدخل فى إطار وعيى كصاحب تجربة، يحاول أن يكوّن منها شيئًا ما بحدود الكلمات المؤسسة على قواعد مجردة".

والكلمة بالنسبة لى تبدو أحيانًا، وفى أشد حالات الوعى توهجًا، شيئًا من الأشياء، شيئًا متفردًا يعجز تنظيمها المنطقى عن أدائه. إننى أحس الكلمات أشياء خسرها تطور الوعى البشرى ونموه باتجاه استخدامها كرموز اصطلاحية.

والكلمة بالنسبة لى وعى بخصوصية الأشياء... كشف أتفرد به وأحاول الوصول به إلى نهايته، ورغم أن المجتمع حولى يصر على أن تحسن كلماتى تصرفها، أى أن تظل فى نطاق حساسيتها العامة المشتركة. والكلمة – بعد كل هذا – موروث قبلى لم أشارك فى صياغته، وعلى أن أكتسبه، وأن أخضع لهذا الاكتساب، وأن أزدوج بين اللهجة الرافضة للإعراب واللهجة المعربة" (٩٧).

ففى تلك الشهادة نلحظ أن صاحبها يمارس سطوته – كشاعر – على اللغة، إنه يقمعها أولاً كى يستطيع أن يروضها فى مرحلة لاحقة. ثم أنه تصيبه بالإحباط حين تسلط عليه ازدواجيتها، فتشتت وعيه بين اللهجة الرافضة للإعراب (أى الحرية) فى مواجهة اللهجة المعربة (أى القواعد والتقاليد). ثم أنه يدخل فى تناقض جديد، ليس مع اللغة هذه المرة، ولكن مع العالم ذاته. فالمجتمع يصر على أن "تحسن كلماته تصرفها" أى أن تخضع لذاكرة الوعى الجمعى التى تم تشكلها مسبقًا. وهنا، فإن الشاعر يدخل ظاهريا فى معركة مع الواقع، بينما هو – فى الحقيقة – يدخل فى معركة ضد الزمن، الذى يهدف إلى تثبيت معطياتنا عن الأشياء والعالم. ومجمل التناقضات السابقة، والتى تتمثل فى الصراع مع اللغة، ومع الواقع، ومع الزمن، سوف تؤدى بالضرورة باتجاه نتيجة حتمية، وهى أن اللغة الشعرية – بسبب تلك التناقضات – ليست غاية فى ذاتها، فهى – كأداة – رهن إرادة الشاعر. وإذا كان رأى نازك الملائكة السابق

بخصوص غائية اللغة متطرفًا فى اتجاه تثبيت تصور تلك الغائية، فإن الرأى الأخير هو تطرف فى الاتجاه المضاد، إذ يجعل من وعى الشاعر غاية، بينما اللغة مجرد أداة قاصرة يستخدمها الشاعر لتحقيق وعيه بالأشياء والعالم. ونحن نرى أن التطرف فى هذا الاتجاه أو ذاك هو خروج على مقتضى الظاهرة اللغوية الشعرية.

على أنه من المهم مناقشة مبررات الرأى القائل بأن اللغة الشعرية ليست غاية فى ذاتها، بقدر ما هى أداة فى يد الشاعر يرى من خلالها العالم، ويربط بين الإحساس الأولى بالأشياء، ويرفض تطور المعرفة، بل هو يتقدم نحو ربط الكلمة مجددًا بالعالم المتغير، وجعلها معبرة عن الزمان والمكان التاريخيين، فيخلصها بذلك من التجريد الشكلى وألعابه اللفظية العقيمة. أى أنه – فى النهاية – يستخدمها كأداة وليس كغاية لتكوين رؤيته بكل ما تحمله هذه الأداة من خصائص عبر تاريخها الطويل، الذى هو تاريخ الوعى البشرى للوضعية الإنسانية والطبيعة [٩٨]. وهذا التبرير يتناسى أن تخليص اللغة من التجريد الشكلى إنما يتم بهدف تحويل اللغة الشعرية إلى غاية فى ذاتها، كما أن محاولة الشاعر السيطرة على اللغة الشعرية من خلال السيطرة على طاقتها اللغوية، إنما يتم بدوره – بهدف استبعاد الجزء التقريرى والمفهومى منها، بقصد "تفجير اللغة"، أى انبعاث تلك الطاقة الخفية الكامنة فى ثناياها والتى يحجبها عنا ارتباط الكلمة بمدلول محدد.

الهوامش

(١) الأسس النفسية للإبداع فى الشعر – ص ١٨٥ .

(٢) ما الأدب – ص ٢١ .

(٣) الرمزية – ص ٩٨ .

(٤) الرمز والرمزية فى الشعر – ص ١٢٢ .

(٥) نفسه.

(٦) نفسه – ص ١٢٥ .

(٧) نفسه ص ١٢٦ .

(٨) الرؤيا الإبداعية – ص ٣٥ .

(٩) نفسه – ص ٣٦ .

(١٠) نفسه – ص ٣٧ .

(١١) نفسه – ص ٥٢ .

(١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص ٤٢ .

(١٣) نفسه – ص ٣٤ .

(١٤) نقد النقد – ص ٢٦ .

(١٥) نفسه – ص ٢٤ .

(١٦) نفسه.

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه – ص ٢٦ .

(١٩) نفسه – ص ٢٩ .

(٢٠) نفسه – ص ٢٥ .

(٢١) مقالة فى اللغة الشعرية – ص ١٦ .

(٢٢) الرؤيا الإبداعية –ص ٢٠ .

(٢٣) مقالة الحداثة / السلطة – مجلة فصول – ص ٥٩ .

(٢٤) دراسة " البحث عن الجوهرى فى القصيدة العربية – مجلة المهد ٣/٤ – ص ٤٥ .

(٢٥) دراسة " فيض الدلالات "– مجلة فصول – ص ٥٦ .

(٢٦) كتاب المربد التاسع – المحور الرابع – ص ٢٢٢ .

(٢٧) نفسه.

(٢٨) بلاغة التوصيل وتأسيس النوع – ص ٣٦٣ .

(٢٩) مفاهيم الشعرية – ص ٩٠ .

(٣٠) اللغة العليا – ص ٨٠ .

(٣١) مقالة فى اللغة الشعرية – ص ٢٠ .

(٣٢) النقد الثقافى: قراءة فى الأنساق الثقافية العربية – ص ٧١ .

(٣٣) نفسه – ص ٧٢ .

(٣٤) ديوان " النشيد" – ص ٣١ .

(٣٥) مجلة " شعر " – العدد ١٤ – ص ٨٢ .

(٣٦) بناء لغة الشعر – ص ٥٢ .

(٣٧) نفسه – ص ١٨٨ .

(٣٨) ثورة الشعر الحديث – ج١ – ص ٣١ .

(٣٩) ديوان " والليل الذى يسكننى "– ص ٢٠ .

(٤٠) نفسه – ص ٣٠ .

(٤١) النقد التطبيقى التحليلى – ص ٢٧ .

(٤٢) عن بناء القصيدة الحديثة – ص ٦١ .

(٤٣) ديوان " الزوال " – ص ٢٠ .

، (٤٤) مصطلحات الفكر الحديث - ج١- ص ٢٠٢ .

(٤٥) الخيال الرومانسى - ص ٥ .

(٤٦) ٤٦ - نفسه - ص ١٦ .

(٤٧) مفهوم المعنى - ص ٣٢٦ .

(٤٨) مصطلحات الفكر الحديث - ج١- ص ٣٦٣ .

(٤٩) الرمزية والرومانتيكية - ص ٢٤ .

(٥٠) نفسه.

(٥١) نفسه. ص ٢٦ .

(٥٢) المختار من نقد إليوت - ج٢- ص ٥٠ .

(٥٣) نفسه.

(٥٤) مفهوم المعنى - ص ٣٢٧ .

(٥٥) تاريخ النقد الأدبى الحديث - ج٥ - ص ٣٨٤ .

(٥٦) نفسه.

(٥٧) بلاغة التوصيل وتأسيس النوع - ص ٣٣٦ .

(٥٨) المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية - ص ١٠ .

(٥٩) فجوة الحداثة العربية - ص ٢٨٧ .

(٦٠) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - ص ٢٥٦ .

(٦١) سيكولوجية الشعر - ص ٤٧ .

(٦٢) ثورة الشعر الحديث - ص ٤٧ .

(٦٣) الخيال الرومانسى - ص ١٥ .

(٦٤) اللغة العليا - ص ٢٥٦ .

(٦٥) دراسة " البحث عن الجوهرى فى القصيدة العربية الحديثة "- مجلة المهد ٣/٤- ص ٤٥ .

(٦٦) الشعر والتأمل - ص ٤٠ .

(٦٧) نفسه - ص ٤٢ .

(٦٨) اللغة العليا – ص ١٨٥ .

(٦٩) مغزى القصيدة – ص ٦٧ .

(٧٠) اللغة العليا – ص ١٨٤ .

(٧١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص ٨٩ .

(٧٢) مصطلحات الفكر الحديث – ج١– ص ٢٠٢ .

(٧٣) اللغة العليا – ص ١٨٤ .

(٧٤) العملية الإبداعية فى فن التصوير – ص ١٤٠ .

(٧٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص ٨٦ .

(٧٦) النقد التطبيقى التحليلى – ص ٢٨ .

(٧٧) شيخوخة الخليل – ص ٧٠ .

(٧٨) اللغة العليا – ص ١٨٤ .

(٧٩) الرمز والرمزية فى الشعر العربى الحديث – ص ١٢٢ .

(٨٠) نفسه – ص ١٢٤ .

(٨١) نفسه – ص ١٢٥ .

(٨٢) نفسه – ص ١٢٦ .

(٨٣) بناء لغة الشعر – ص ٢٠٧ .

(٨٤) الوعى والفن – ص ٧٩ .

(٨٥) نفسه – ص ٧٦ .

(٨٦) الرؤيا الإبداعية – ص ٢٢٦ .

(٨٧) ما الأدب – ص ١٩ .

(٨٨) اتجاهات الشعر العربى المعاصر – ص ٨ .

(٨٩) الشعرى والنثرى – ص ٨١ .

(٩٠) الأدب وفنونه – ص ٢٧ .

(٩١) الشعر والتأمل – ص ٤٥ .

(٩٢) بناء لغة الشعر – ص ٢٣٢ .

(٩٣) فى الأدب الفرنسى المعاصر – ص ٣١ .

(٩٤) الخطاب الروائى – ص ٦٥ .

(٩٥) نفسه – ص ٦٦ .

(٩٦) سيكولوجية الشعر – ص ١٣ .

(٩٧) مقالة فى اللغة الشعرية – ص ١٣ .

(٩٨) نفسه – ص ٩٧ .

(٩٩) ما الأدب – ص ٢١ .

الفصل الثالث

وظيفة اللغة الشعرية

أكدت النظريات اللغوية الحديثة على الوظائف التى تمارسها اللغة فى مختلف تحولاتها، والتى تتناسب مع "مقتضى الحال" الخاص بكل من طبيعة الرسالة والمتلقى معًا. على أن ما يعنينا فيما يخص اللغة الشعرية، هو الوظيفة الإنشائية (أو الانفعالية)، التى تستهدف توجيه الخطاب باتجاه الوجدان لا العقل، ويتم إدراك مغزاها بالحدس لا بالمنطق، وتطمح إلى نوع من خلق الحالة (أو الإيحاء)، دون أن تلتفت كثيرًا إلى تأسيس معنى أو تقديم مفهوم. إذن، فوظيفة اللغة الشعرية تقترب من التصور الشكلانى، الذى يرى أن هدفها هو رؤية الأشياء، بغرض "التحقق" منها، وليس مجرد "التعرف" عليها. كما أن تلك اللغة تحفل دائمًا بفض علاقات التجانس الكونى التى تربط بين أشياء لا رابط بينها: إما متناقضة أو مختلفة. ونظرًا لأن الأشياء – داخل القصيدة – تطرح كدوال، فإن اللغة الشعرية تحاول التأكيد على العلاقات السياقية الناتجة عن تجاور الكلمات. وهنا، يصبح السياق الشعرى للغة القصيدة ليس مجموع مكوناته، لكنه نتاج العلاقة بين هذه المكونات.

وعلى ذلك، يمكننا أن نشير إلى أن شعرية اللغة داخل قصيدة ما، ترتبط بتراجع الوظيفة المرجعية، وهى التى يتفرع عنها معظم الوظائف الاتصالية للغة(اجتماعية – طقوسية – رسمية –..)، مقابل تعاظم دور الوظيفة الانفعالية. وهذه اللغة إذ تحاول نفى المرجع عن الدال الذى يشير إليه، فإنها – فى المقابل – تؤسس بالضرورة مرجعاً ظنيا (أو إيحائيا) بديلاً، تتغير طبيعته باختلاف طبيعة المتلقى، وأيضًا باختلاف الأزمنة.

تحولات الشعرية

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الوظيفة الشعرية التى نقوم بتكليف اللغة بها، تتغير – بدورها – بتغير الاتجاهات الشعرية وكذا باختلاف الأزمنة، لقد كانت الوظيفة الشعرية للغة الشعر الكلاسيكى تتمثل فى: نقل المعنى باستخدام الأساليب البلاغية، التى لا تؤثر على طبيعة التركيب العقلى والمنطقى للسياق اللغوى، ومن هنا كان احتفاء لغة الشعر الكلاسيكى بالألفاظ "الفخمة" حتى تعادل التأثير الاتصالى الذى ينتج عن تدخل كل من العقل والمنطق، محاولة إحداث نوع من المعادلة بين ما هو "إنشائى" داخل اللغة وما هو "مرجعى". لقد كانت المحسنات البديعية التى تم تزويد اللغة الشعرية الكلاسيكية بها، بمثابة "جرعة منشطة" للطاقة الإيحائية للغة، فى مواجهة التحديد المفهومى للمضمون الشعرى، والذى لم يكن يمثل عقبة ما فى سبيل توصيل المعنى. وفى نفس الوقت، كانت تلك المحسنات بمثابة "حلية" خارجية، يسهل على القارئ نزعها عن النص الشعرى وقتما يشاء، إذا وجد أنها تقف حجر عثرة فى سبيل توصيل المعنى العقلى المختفى فيما وراءها. وعلى ذلك يمكننا أن نقرر أن اللغة الشعرية الكلاسيكية كانت ذات بناء وظيفى مزدوج، إذ تتميز ببنائها العقلى فى نفس الوقت الذى

تمارس فيه بناءها العاطفى، إذ كانت تتردد بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الإنشائية، وتمارس تلك الازدواجية دون أدنى إحساس بالذنب أو الوهن.

وقبل ذيوع الاتجاهات الرومانسية مباشرة، كان انحلال نظام الكلاسيكية المحدثة يعنى أكثر من حلول نظام جمالى محل آخر، فلم تكن الكلاسيكية المحدثة محض موقف سائد لفترة غير قصيرة، تتمتع بتبجيل تسبغه عليها جذور الكلاسيكية.فهى قد منحت الناس (نظرة للعالم)، واضحة وثابتة، مستفادة من الاطمئنان إلى نظام راسخ فى العالم، يعطى الأدب كذلك مسنداً ثابتاً. ولدى هجر النظام القديم ضاع شعورها بالاطمئنان فى الحياة كما فى الفن[١].

وفى نفس الوقت، فقد دعا درايدن إلى مط القواعد الكلاسيكية أو كسرها، من دون التضحية بأى "جمال عظيم"، وهذه فكرة فى غاية الأهمية، لأنها تشير إلى ظهور مقترب جديد فى النقد الأدبى: تقويم العمل الفنى بمقاييس جمالية إيجابية، أى تقدير ما فيه من جمال، وليس بالمقياس السلبى المتفيهق الذى يعدد تجاوزات العمل على القواعد. صار هذا الموقف الجديد - بالتالى - لا يشجع النمطية المتشددة، فظهرت احتجاجات عديدة ضد جعل الشعر "محض فن آلى"، وكذلك ضد الإفراط فى الوعظية الأخلاقية[٢]. وقد أدت تلك التغيرات الجذرية فى النظـر إلى طبيعـة الشعـر، إلى تحـولات جذرية أيضًا فى الوظيفـة الشعرية للغة القصيدة.

وبعد أن استقرت الاتجاهات الرومانسية، فقد تغيرت وظيفة اللغة الشعرية، طبقًا للمتغيرات الجمالية التى استندت إليها الرومانسية. لقد ظهرت الرومانسية كرد فعل ضد مركب الاطراد والآلية والسكون، وما صحبه من اتجاه محافظ ونزعة عاطفية تأليهية. ونظراً لأن الكلاسيكية، كانت تستند إلى قيم الواقع التى تستمد وجودها من العقل والمنطق، فإن اقتران الرومانسية بالخيال المفرط،

وتجاوزها لمختلف قيم الواقع، أدى - بالضرورة - إلى تغير فى وظيفة اللغة الشعرية. فلم تعد وظيفتها هى مجرد نقل المعنى باستخدام الأساليب البلاغية، والتى تتناسب مع مركب الاضطراد والآلية والسكون، حيث تم إعادة إنتاج تلك الوظيفة، لتتناسب مع المتغيرات الجديدة التى طرأت على الرؤية الشعرية للنزعة الرومانسية.

لقد كان الرومانسيون ينظرون إلى العالم بعين الخيال، التى تتيح لهم النفاذ إلى ما وراء الحقيقة السطحية باتجاه المثال الجوهرى، الذى كانوا ينشدونه. فقد كانوا شديدى الإدراك بالهوة بين عالم الظواهر المفهوم والعابر، وبين عالم آخر أزلى ومطلق، تسكنه الحقائق المثلى والجمال، ويستطيع الإنسان أن يصل إليه باستخدام الخيال، وكان لهذا الشعور الدائم بحلول المثالى - أثر مباشر فى طريقة الرومانسيين الشعرية، حيث كانت واحدة من مشكلاتهم الأساسية هى كيفية جعل المثالى واقعيا فى أعمالهم وكيفية التعبير الداخلى والمجرد والملموس. وقد قام أوجست شليجل بحل تلك الإشكالية، حين أشار إلى أن المثالى (أو الفائق على الواقعى) يمكن أن يغدو واضحًا باستخدام طريقة رمزية. وهكذا، اتخذت الصور الرمزية دوراً مركزيا فى الشعر الرومانسى، بوصفها وسائط خارجية مرئية للإدراك الداخلى الرؤيوى. وقد تحولت وظيفة الصورة من موقعها الهامشى، كنوع من الزينة، إلى منزلة مسيطرة فى الشعر الرومانسى باعتبارها ناقلاً فاعلاً للمعنى.

وبإزاء تلك التغيرات الجديدة التى أثرت على طبيعة النص الشعرى، نتيجة تحولات نوعية فى النظرة إلى الشعر، كان من الطبيعى أن يحدث نوع من الحراك لوظيفة اللغة الشعرية. وإذا كانت وظيفة اللغة الشعرية فى النظرية الكلاسيكية تتمثل فى: نقل المعنى باستخدام الأساليب البلاغية، فقد أدت النظرة الرومانسية

الوليدة إلى العالم والـذات والطبيعـة، إلى أن تصبح وظيفة اللغة الشعرية ذات عدة أبعاد:

أولاً: إحلال الصور الخيالية بديلاً عن الصور البلاغية

ثانيًا: الانتقال بالصورة من موقع هامشى مهمل، لتكون فى صدارة المشهد الشعرى كعنصر مهيمن

ثالثًا: تحول اللغة الشعرية ذات الصور الخيالية المغرقة، لكى تصبح ناقلاً فاعلاً للمعنى، بدلاً من أن تكون مجرد حامل عابر للمعنى

وقد نتج عن هذا التحول النوعى فى طبيعة اللغة الشعرية فى الاتجاهات الرومانسية، أن تحولت الصورة الشعرية من مجرد حلية زائدة يسهل نزعها عن السياق الشعرى، إلى كيان عضوى يصعب فصله عن النص. وأصبح الخيال هو محور تشكيل تلك الصورة، بعد أن تراجع تمامًا دور البلاغة التقليدية. كما أن تحول الوظيفة اللغوية الشعرية من "نقل" المعنى إلى "الحمل الفاعل" للمعنى، قد أدى إلى تلاحم جديد بين الشكل والمضمون، حتى أصبح من العسير الفصل بينهما.

الرمزيون والوظيفة الشعرية

وإذا كانت الاتجاهات الأدبية تأتى إلى الوجود محملة بطاقة من التمرد على الاتجاهات السابقة عليها، فإنها - أيضًا - تكون حبلى ببذور الاتجاهات اللاحقة عليها. وإذا كان أوجست شليجل - أحد أقطاب الرومانسية الألمانية - قد فض التناقض بين الواقعى والفائق عليه، باستحداث الصور الرمزية التى تقوم بتجسيد المجردات، فإنه كان قد وضع بذرة الاتجاه الرمزى فى

الشعر، ليقوم بودلير - أحد الرومانسيين العظام - بتطويرها، لكى تصبح اتجاهاً جديداً قائمًا بذاته، وليصبح هو نفسه - فيما بعد - أحد الشعراء الرمزيين العظام.

كانت الرومانسية قد بدأت تمارس وجودها منذ أربعينيات القرن التاسع عشر، ولم تمض ثلاثة عقود حتى كانت الرمزية قد وصلت إلى ذروة حضورها فى سبعينيات القرن. وشأن الرومانسية كانت الرمزية مذهبًا مثاليا، يرى العالم الخارجى من خلال الذات ويرده إليها. ولأن اللغة - بدلالاتها الوضعية المحددة - قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة، أو "تجسيم ما يتحرك خلف الحواس" كما يقول ييتس، فقد اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكانياتها الإيحائية فى الأصوات والتراكيب والكلمات، لكى يعبروا عن هذا الموضوع المثالى، ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه(٣).

إذن، فقد مضت الرمزية خطوة أبعد من الحركة الرومانسية، فى نظرتها المثالية إلى ما وراء الواقع، وفى بحثها المضنى عن الحقيقة. إن هذا المفهوم الخاص بوجود عالم مثالى يوجد فيما وراء الحقيقة، وهى الفكرة التى أشاعها الفيلسوف سودنبرج فى القرن الثامن عشر، هذه الفكرة ترجع - بالتأكيد - إلى أفلاطون. وقد لعبت دوراً مهما فى العصر المسيحى، ولكن فى القرن التاسع عشر ومع تقلص السيطرة الدينية، ظهر البحث عن طريق للهرب من عالم الحقيقة الخشن (فى هذا العصر قيل بإمكان الوصول إلى هذا العالم المرغوب، ليس عن طريق الأسرار الدينية، ولكن عن طريق الشعر). ويقول بودلير "إنه بالشعر ومن خلاله، تدرك الروح الروعة الكامنة فيما وراء الحياة. إن القصيدة حين تنجح فى جعل الدموع تطفر من عينيك، فهذا دليل مؤكد على حقيقة أن القارئ يشعر بنفسه معزولاً ووحيداً فى عالم متكامل، ويشتاق أن ينطلق من هذا العالم إلى الفردوس الموعود الذى تكشف أمامه"(٤).

وهكذا، أصبحت مرحلة البحث عن هذا العالم المثالى المفقود، مقترنة بمرحلة أخرى تستهدف البحث عن لغة بديلة عن اللغة الوضعية، بدلالاتها القاصرة عن نقل حقائق الأشياء، أو تجسيم ما يتحرك خلف الحواس. ونظراً لأنهم لم يكونوا يمتلكون سوى تلك اللغة، فإنهم قد قاموا بمحاولة لتعديل اتجاهها، من خلال استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة، عبر تفريغها من دلالاتها المرجعية، وإعادة شحنها بدلالات جديدة. وهنا، كان من الضرورى أن يقوم الرمزيون بتكليف اللغة الشعرية بوظيفة جديدة، تتفق وبحثهم عن العالم المثالى المنشود، وعن لغة إيحائية قادرة على التعبير عن حقائق الأشياء واستجلاء أسرارها. وبذلك، تغيرت وظيفة اللغة الشعرية الرمزية من مجرد "نقل" المعنى أو "حمل" المعنى، وكذا نقل الصور المحددة باتجاه نقل وقعها النفسي، بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع، فالشاعر الرمزى إذا ما وفق فى تحقيق الوضع الصوتى الأمثل للكلمات، بنفى تلقائيتها، وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية، فإن الألفاظ تصبح إنشائية: توحى ولا تقرر، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة.

وبعد أن يتم تعديل الوظيفة اللغوية للشعر الرمزى، فإن جهد الشاعر لا يتوقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة، إن عليه - بالإضافة إلى ذلك - أن يعطل كل قيمة دلالية، تحد من حرية الإيحاء الصوتى فى الكلمات. بل إن له أن يمضى إلى أبعد من ذلك، فيجرد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية، بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردى منه إلى القوانين العامة. ففى الواقع - وطبقاً للانسون - لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق، لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، لكى يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده(٥).

خصوصية اللغة الشعرية

حين نتحدث عن اللغة بشكل عام، فإننا نتناولها كأداة، وهى أداة عامة وجدت وتطورت لإشباع حاجات الجموع المختلفة والإمكانيات والتطلعات. فهى - بهذا المعنى - مادة خام لا شخصية تصل إلى الشاعر بحالتها هذه، وبما تحمله من حساسية عامة عادية متفق عليها، وبما تحمله من أغراض عملية. وعلى الشاعر أن يشكل من هذه المادة الخام عالمًا شخصيا يحمل تطلعات ورؤى محددة، تدل على كاتبها[٦]. فاللغة هى التى تشير إلى خصوصية الشعور، وبالتالى، فإنها تشير - بالضرورة - إلى خصوصية الشعر. إن خصوصية الشعور: لا تتحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير، فلابد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة، بأشكال من اللغة غير متوقعة حتى نعى ما يريد أن يقول. ولكى ننتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة، يجب أن نكون مطمئنين - ابتداءً - إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكن أن نكتشف "الانحرافات" التى يرتكبها الشاعر، إن لم نستطع أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه[٧].

ولقد استقر الرأى على أن الشعر هو بمثابة لغة خاصة داخل لغة أعم، هى لغة التخاطب اليومى. أى أن الشعر هو لغة داخل اللغة، ولهذا تختلف وظيفته التعبيرية عن وظائف اللغة الأخرى. وهذه اللغة ليست منقطعة عن باقى الوظائف، وإنما تحققها بمنهج الشعر لا بمنهج التعبير اللغوى.. أى أن دلالة الشعر تختلف عن دلالة اللغة الاتصالية، وتلك الدلالة التى تنتج من بنيته الخاصة هى قيمة مضافة، تكون أكبر من مجموع عناصره المكونة له. لذا، فالشعر ليس مجرد فعالية جمالية فقط، وإنما هو فعالية دلالية أيضًا، تنتج عن القيمة المضافة[٨]. وبذلك، فإن اللغة الشعرية حين تخرج عن منطق لغة التخاطب، إنما تمارس

وظيفتها الشعرية من خلال عملية مزدوجة من الهدم والبناء: فهى تهدم المنطق الصورى الذى يحكم العلاقات اللغوية فى العالم الخارجى، حيث يتأسس على مبدأى العلية والسببية، بينما هى - فى المقابل - تقوم بتأسيس منطقها الخاص، الذى يعتمد على العلاقات العاطفية بين الأشياء من وجهة نظر ذاتية.

ومن الطبيعى أن اللغة الشعرية، كونها لغة خاصة، فإنها تمارس نوعًا من التمرد على قانون اللغة العادية. وهذه الثورة التى تعلنها ليست ثورة على الجانب السلفى من اللغة العادية، بقدر ما هى ثورة على الجانب غير الحتمى منها،لخلق عالم شعرى موازٍ لهذا العالم(٩). إن الجانب غير الحتمى من اللغة المعيارية يكمن - بالأساس - فى علاقاتها المنطقية، والتى هى ضرورية لتأسيس العالم الخارجى، لكنها بالضرورة ليست ملزمة - إن لم تكن مدمرة - للتجربة الباطنية. وإذا كان التمرد على الجانب غير الحتمى من اللغة يتخذ وضعًا معينًا داخل خصوصية اللغة الشعرية، فإنها لا تتجاهل الجانب السلفى من اللغة المعيارية، بل تتمرد عليه، وإن كان بدرجة أقل، وهذا التمرد يستهدف تخليص الألفاظ من رصيدها التاريخى والعاطفى الذى رسخته الممارسة التاريخية الطويلة مع إمكانية إعادة شحن تلك الألفاظ بطاقة إيحائية جديدة، تعيد للغة بهاءها ونضارتها التى تذوى مع الاعتياد والاستكانة إلى الألفة.

إذن، فالعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية هى علاقة افتراضية، فهما لا تلتقيان إلا لكى تتصادما، ولكى تؤكد كل منهما مغايرتها للغة الأخرى، وذلك طبقًا للاختلافات الوظيفية فيما بينهما. لذلك، فإن بول فاليرى يؤكد على أن هناك مظهرين للتعبير:

نقل حقيقة

أو توليد عاطفة

وهو يرى أن الشعر مزيج بنسبة ما من هاتين الوظيفتين(١٠) ورغم أن تصور بول فاليرى صحيح، فإنه يتطلب تحفظًا تجاهه. حقا إن الشعر مزيج بنسبة ما من نقل الحقيقة وكذا توليد العاطفة، لكن هذه النسبة ليست محددة، بل إنها آخذة في التغير طبقًا لطموح كل شاعر. فالشاعر العظيم هو الذى يطمح إلى إلغاء تلك النسبة، أى الانحياز إلى توليد العاطفة على حساب نقل الحقيقة، وكلما مضى خطوة أبعد فى ذلك فإنه يكون قد اقترب أكثر من حالة الاستصفاء الشعرى للغة.

إن الانتقال الوظيفى للغة من المطابقة المنطقية إلى الحدس، هو عملية تحويل ممتدة من لغة العام إلى لغة الخاص. ولكى تتحقق تلك الوظيفة العاطفية (أو الانفعالية) للغة الشعرية، فإنها تؤسس دورها الوظيفى على مجموعة من المرتكزات التى تؤكد على وظيفتها. ويمكن إجمال تلك المرتكزات فى:

الكشف

الإيحاء

خلق الحالة

وبالطبع، فإن تلك السمات الثلاث حين تؤسس لغة انحرافية، فإنها تستبعد لغة الشعر الكلاسيكى بالضرورة، والتى كانت تتأسس دومًا على التزاوج ما بين المنطق والبلاغة معًا.

الشكلانيون والوظيفة الشعرية

لقد حاول موكاروفسكى - ومن بعده جاكوبسون - إيجاد تعريف لمفهوم الوظيفة الشعرية للغة، حيث أشار إلى تلك الوظيفة بأنها: "تركيز النظام اللغوى على شكل الرسالة"(١١).

كما رأى موكاروفسكى أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية، أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، والمراد باللغة المعيارية هنا هو اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، والتى تستخدم فى الكتابة غير الفنية، وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقق هدفًا أساسيا هو التوصيل(١٢). إذن، فوظيفة اللغة الشعرية - طبقًا لموكاروفسكى- هى وظيفة "انحرافية" عن القواعد اللغوية المتعارف عليها، بهدف التشويش على الوظيفة الاتصالية للغة.

ولم تختلف الاتجاهات البنيوية عن التصور السابق، فيما يتعلق بالوظيفة الانحرافية للغة الشعرية. إن جون كوهين يقرر أن اللغة الشعرية - من وجهة نظر بنائية - تحكم البنية القائمة على التقابل، والتى تعمل داخلها الدلالة اللغوية. إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التى تربطه بنقيضه، وهى الصلات التى يتشكل منها مستوى "اللاشعرية" فى الخطاب. فالمعنى الشعرى "كلى"، ولا مقابل أو مضاد له(١٣) ويتأسس هذا التصور عند كوهين على مبدأ النقيض الإضافى، الذى أشار إليه دى سوسير من قبل.

إذن، فإن السمة الأولى للوظيفة الشعرية للغة، تتمظهر فى الصيغة الطبيعية الانحرافية التى تتمثل فى نوع من الإزاحة الدلالية، فيما بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية. على أنه من المهم الإشارة إلى أن نظرية اللغة الشعرية تهتم -

فى المقام الأول – بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، فى حين تهتم نظرية اللغة المعيارية – أساسًا – بوجوه التشابه فيما بينهما. ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد تعارض يمكن أن يظهر بين الاتجاهين فى البحث، وهناك فقط اختلاف فى وجهة النظر وتوضيح المشكلة[١٤].

ولقد اقتفى جاكوبسون – لاحقًا – خطى موكاروفسكى فى هذا الصدد، مع تغيير بسيط فى المسمى الاصطلاحى فهو يرى أن الأولى تتمركز حول المتلقى، والثانية – على العكس – تتمركز حول السياق، أى حول العالم. وهذا التحليل يرتكز – لو تأملنا جيداً – على تناقض خطير، فاللغة تسمى فى الواقع "انفعالية" لأنها توضح "موقف الذات/الفرد لمن يتحدث إليه"[١٥]. وفى تعليق له على تصور جاكوبسون السابق فى تفرقته بين اللغة الانفعالية واللغة المرجعية، فقد أشار جون كوهين إلى أن الخلط بين المعنى والمرجع يماثله خلط آخر ينبغى التنبه إليه، وهو يقع بين المعنى والفعالية المؤثرة على المتلقى. فجملة مثل: "اندلعت الحرب" محملة بفعاليات مؤثرة مكثفة لدى من يتلقونها والانفعالية وصف لتأثير المعنى وليس للمعنى ذاته الذى يبقى قابلاً للتصور، والذى يؤكد هذا هو تنوع هذا التأثر[١٦]. وعلى ذلك، فإنه يمكن اختزال وظيفة اللغة الشعرية فى سمتين أساسيتين "الانحراف"و"الفعالية".

اللغة الانفعالية

ويمضى كوهين خطوة أبعد حين يقرر أنه إذا كان يراد الاحتفاظ بوجود"لغة تأثيرية"فإنه ينبغى أن يقصد بمصطلح كهذا لغة ليس تأثيرها سببًا ولا ناتجًا لمحتواها، ولكنه هو"المحتوى ذاته". ومن خلال مصطلحات أوستن يمكن أن نوضح القضية قائلين إن الوظيفة الانفعالية تصنف لا داخل القيمة الخارجة عن الكلام

ولا داخل القيمة الامتدادية له، وإنما داخل ما يشكله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة(١٦).

إن عملية التشويش التى يمارسها الشاعر على اللغة،هى نتاج لنوع من العنف المنظم الذى يمارسه الشاعر تجاه العلاقة الوثيقة بين "الدال" من ناحية و"المرجع"من ناحية أخرى.فهو يستهدف نسف العلاقة المنطقية فيما بينهما، ثم إعادة تأسيس علاقة أخرى تكون خارجة عن المعنى المعجمى، وتكتسب طبيعتها الجديدة من خلال السياق. إن مجمل المعانى الشعرية التى تحملها كلمات اللغة ترتكز على أساس مزدوج:

أ – المرجع

ب – الدال

أما المراجع فإنها عادة ثلاثية الأبعاد:

(١) طبيعية

(٢) ثقافية

(٣) شخصية (١٧)

ومن خلال التصور السابق نجد أن المنطوق المعجمى للدوال يظل ثابتًا، بينما تتغير تلك الدوال نتيجة نسبتها إلى مراجع أخرى.فالانتقال من مرجع طبيعى إلى آخر ثقافى أو شخصى سوف ينسف العلاقة بين الدال والمرجع،ليعيد إنتاجها مرة أخرى بعيداً عن الأعراف اللغوية المستقرة. وهنا، تبرز الوظيفة الانفعالية للغة الشعرية، والتى تتأكد من خلال العنف الذى يمارس ضد قواعد اللغة المعيارية، عبر التلاعب المنظم بالطبيعة الراسخة للمرجع الطبيعى، والذى يؤدى بالضرورة

إلى إعادة ترسيم حدود العلاقة المستقرة بينه وبين الدال، الذى يرتبط به دومًا داخل ذاكرة اللغة المعيارية.

إن كلمة" أسد" – مثلاً – هى علامة لغوية،يشير منطوقها الفيزيائى إلى الدال، الذى يبقى ثابتًا فى أى استخدام شعرى له، بينما الحيوان القوى الذى يعيش فى الغابة – كملك عليها – يمثل المرجع الطبيعى لهذا الدال. فإذا أشرنا إلى رجل بعبارة:"هذا أسد"، فإن الدال يظل ثابتًا بينما التغير لم يطرأ سوى على المرجع الطبيعى وحده،حين استبدلنا الحيوان (كمرجع طبيعى أول) بالرجل (كمرجع طبيعى ثانٍ). وهنا، نجد أنفسنا بإزاء أس العملية الانفعالية التى تتغياها الوظيفة الشعرية، حيث يظل المرجع الثانى هو أساس عملية الاستبدال السابقة. فالموقف الانفعالى الذى يتخذه الشاعر من العالم، يظل مرتبطًا بالمرجع البديل، حيث لا يمثل المرجع الأول سوى نقطة الأصل التى تقاس عليها القيمة الانفعالية للنص، والتى لا تختلف كثيراً باختلاف الاستخدام الشعرى لهذا الدال. وعلى ذلك، فإن هدف الاستعارة – مثلاً – باعتبارها أعلى درجات الانفعالية الشعرية، يظل مرتبطًا باستثمار مجمل صفات المرجع (أى المشبه به) ونسبتها – بعد ذلك – إلى مرجع آخر (المشبه) مع ثبات الدال فى الحالين.

ومن المهم الإشارة إلى أن الانتقال بين الأبعاد المرجعية الثلاثة، والتى سبقت الإشارة إليها، يضفى قدراً أكبر من الانفعالية على الوظيفة الشعرية. ففى المثال السابق (الأسد /الرجل) تم الانتقال داخل بعد واحد، هو البعد الطبيعى، بين مرجعين طبيعيين: الأسد – الرجل. أما الانتقال من بعد مرجعى طبيعى (مادى) إلى بعد ثقافى (مجرد)، فإنه يثير قدراً أكبر من الانفعالية داخل النص الشعرى، كأن نصف عاطفة ما بأنها "عاطفة سوداء". فالتراسل بين التجسيد والتجريد يضاعف من التأثير الانفعالى للنص، أكثر من عبارة (هذا أسد)، والتى

تنتقل من مرجع طبيعى إلى مرجع طبيعى آخر. كذلك، فإن الانتقال من البعد الثقافى إلى البعد الشخصى يزيد من تأثير الحالة الانفعالية للوظيفة الشعرية، لأنه انتقال من "العام" إلى "الخاص" ومن"الشمولية" إلى "الجزئية"، والعكس صحيح فى كل الأحوال.

وعلى ذلك يمكننا أن نقرر أن أهم عناصر الوظيفة الشعرية هو التحويل النوعى للمعنى الموصوف، وتبعًا للمصطلحات القديمة: التحول من معنى "تصورى" إلى " معنى شعورى". وانطلاقًا من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة: "مكثفة" و"محايدة"، يمكننا أن نميز بين نمطين من المعنى هما "المعنى المؤثر" و"المعنى الشعرى"، وهما موجودان "بالقوة" فى كلمات، تبعًا للون صياغة التجربة، التى هى منبع المعنى(١٨).

الوظيفة الجمالية

وتجدر الإشارة إلى أن الوظيفة الشعرية يستتبعها – بالضرورة – وظيفة جمالية، فشاعرية اللغة ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى نفسه، بل هى سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتى. ومن هنا، فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفيا إلى أبعد حد. ويشرح موكاروفسكى فكرة التوجيه الذاتى للوظيفة الجمالية فى اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى، فهى الوظيفة التى لا تتوجه أساسًا إلى ظواهر خارج القول (أى المرسل، أو المرسل إليه، أو الشفرة، أو السياق، أو الواقع، أو الاتصال)، ولكنها موجهه إلى القول نفسه، فهى تجرب الانتباه إلى تركيبها الذاتى (١٩).

يتبقى فى النهاية أن نشير إلى أن العنف المنظم الذى يمارسه الشاعر على اللغة، وما يستتبعه من تشويش متعمد للمنطق الذى يحكمها، سوف يؤدى بالضرورة إلى التأكيد على الوظيفة الانفعالية للغة الشعرية. لكن تلك الوظيفة لا تعد غاية فى ذاتها، وإلا تحولت العبارة الشعرية إلى مجرد عبارة لامعقولية، ولكنها تستهدف غاية أبعد. وإذا كانت العلامة اللغوية - كما يرى شلوفسكى- ترتبط بالواقع المباشر، بشكل يجعل المتلقى يفهم حتى دلالة الجمل الناقصة، ويدرك مالا ينطق من الكلام، فإن هدف اللغة الشعرية - من وجهة نظره - هو خرق التقليد ومقاومته. لكن، كيف؟. يقول شلوفسكى إن اللغة الشعرية تلجأ إلى الإبهام فى الشكل، حتى تطيل - ما أمكن - مدة التلقى، فتكتسب الأشياء بذلك خصوصية، وتثير انتباه المتلقى إليها. ويستشف من هذا الكلام حصر رسالة اللغة الشعرية فى خرق نظام اللغة اليومية لا غير، دون مساءلة النص وكيفية نمو الدلالة فيه، أى دون تحديد لعبته الإيقاعية، بشكل يبدو معه الشعر رقصاً، وما عداه مشياً(٢٠).

الوظيفة الاسترجاعية

(وظيفة التناص)

ربما كان من المفيد أن نضيف إلى وظائف اللغة التى أشار إليها علماء اللسانيات، وظيفة لغوية أخرى، هى "الوظيفة الاسترجاعية"، التى تستعيد نص سابق، لتعيد إنتاجه - مرة أخرى - داخل نص لاحق. وتهدف تلك العملية أساساً إلى استثمار الرصيد التاريخى والعاطفى للنص الأول. فعملية استعادة النص السابق واستدعاؤه داخل النص اللاحق، تتم بهدف تكليفه بدور ما، فى حدود وظيفة ألسنية تخرج عن الوظائف اللغوية الست المتعارف عليها.

إن هذه العملية التى تعتمد على تداخل النصوص، يطلق عليها مصطلح "التناص"، وهو مصطلح آخر من ابتكار جوليا كريستيفا، وهو يعنى أن لكل نص أدبى - أو لغوى عموماً - علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص المكتوبة قبله أو المتخيلة (الذهنية أو المعنوية) القائمة فى ذاكرة المؤلف وتجاربه وثقافته، تستدعيها إلى الوعى (أو اللاوعى) كل قراءة جديدة. وبهذا الشكل، يكون "المعنى" المتولد فى ذهن كل من المؤلف والقارئ هو نتاج جماعى (اجتماعى) من ناحية، وفردى (ذاتى) من ناحية أخرى. وترى كريستيفا أنه ليست ثمة نص مكتوب يمثل ظاهرة معزولة، وإنما هو مكون - أو مركب - من موزاييك من الاقتباسات، وكل نص جديد هو استيعاب وتحوير وتحويل لنص آخر، سابق أو مصاحب له. ولكن معنى كلمات مثل "النص" أو "الاقتباسات" يحتاج إلى توضيح: فكلمة "نص" لا تعنى فقط ما هو مكتوب، فالتجارب الحياتية المعاشة تصبح فى الذاكرة "نصا" غير مكتوب، أو مختزنًا - كرموز - فى الذاكرة، والقراءات السابقة تتحول دلالتها ومعانيها ومعلوماتها إلى "نصوص" مشابهة فى ذاكرة مؤلف النص الجديد. ولقراء هذا النص الجديد - بدورهم - نصوصهم المختزنة من تجارب الحياة أو من التعليم أو الثقافة التى تلقوها، والمعنى الذى ينتجه كل منهم من خلال قراءة النص الجديد مرتبط بكل هذه النصوص التعليمية أو المختزنة، ولذا فإن التناص هو العملية التى تولد المعنى - أو المعانى - الجديد، والتى تؤدى بكل قارئ (كل منتج للمعنى) إلى أن يتصور ذاته (يعيد إنتاج ذاته)، وأن يتصور تراثه ومجتمعه باعتباهما نصوصاً سابقة فى صورة جديدة[٢١].

مفهوم التناص

تم تطوير نظرية العلامات على يد الموجة الثانية من البنيويين، خاصة جوليا كريستيفا، ومفهوم التناص أحد مفاهيمها الأساسية، ويمكن أن يعنى هذا المفهوم

ببساطة أن القصص يتم نسجها من أصداء وآثار نصوص أخرى، أى شبكة أو "فسيفساء" اقتباسات. تمثل كريستيفا لهذه الفكرة العلاماتية الأساسية بخليط من الماركسية والتحليل النفسى والحركة النسائية[٢٢].

ومن المهم – بداية – أن نطرح مفهومنا عن التناص، كى تتضح لنا أبعاد الوظيفة اللغوية الجديدة فهناك ثلاثة تعريفات رئيسة لعملية التناص:

- هو تجمع لتنظيم نصى معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذى يحيل إليه
- هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (أو قول) مأخوذ من نصوص أخرى
- هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة[٢٣]

ومن خلال هذه التعريفات الثلاثة، نلحظ أنه لكى تتم عملية التناص فيشترط أولاً أن يكون هناك "تقاطع" نصى، وأن يخضع هذا التقاطع لشرط زمنى، حيث يتم بين نصين أحدهما سابق والآخر لاحق. أما الشرط الثالث لكى تتم عملية التناص، فيتمثل فى ضرورة حدوث تفاعل نصى بين النصوص المتقاطعة الثلاثة: التقاطع – التتابع الزمنى – التفاعل (التأثير)، ليصبح المجال مهيأً لتحقيق عملية التناص، حيث يصبح النص اللاحق مجلى للنص السابق عليه، كما يقوم النص الثانى بإعادة إنتاج للنص الأول، على أنه من المهم الإشارة إلى أن إتمام عملية التناص، لا يحدث نوعًا من التطابق الزمنى، بقدر ما يؤكد على وجود مسافة زمنية بين النصين.

وفى هذا الصدد، ومنذ أن طرحت جوليا كريستيفا مفهومًا عن عملية التناص، نجد أن تلك العملية كانت محل اهتمام من العديد من النقاد. إن فيليب سولارس يشير إلى أن "كل نص يقع فى مفترق طرق نصوص عدة، فيكون

– فى آن واحد – إعادة قراءة لها، واحتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا"(٢٤). وعلى ذلك، فإن سولارس لا يعفى أى نص من شبهة التناص، باعتبار أن العديد من النصوص السابقة تكون مضمرة بداخله، وأن عملية التناص يصعب تتبعها إن لم تكن هناك إرادة نصية واعية من منتج النص اللاحق، بحيث تغدو عملية التناص معلنة.

ومن جهة أخرى، يشير بارت إلى أن "النص جيولوجيا كتابات"، وهو بذلك يتفق مع التصور السابق لسولارس. ثم يقرر بارت "أن القراءة التناصية تصبح فنا لكشف ما لا يكشف فى النص نفسه (الذى يُقرأ)، والعلاقة مع نص حاضر غياب ضرورى للنص الأول"(٢٥). وهو – بذلك – يكشف لا عن طبيعة عملية التناص، بل عن عملية فك الارتباط بين النصين، عبر قراءة كاشفة.

ويعيد ستاروبنسكى نفس تصور سولارس وبارت، حين يشير – فى صياغة أخرى – إلى أن "كل نص هو إنتاج منتج"، أى أنه حضور فى الزمن وارتداد فيه أيضًا، وأن هناك نصوصًا سابقة تمثل مسندًا ثابتًا لأى نص جديد. أما جان جوزيف جو فيقرر أن"الإنتاج التناصى يثير من جديد مصطلحًا آخر ساذجًا، هو "المرجع" (أى النص الأول)، إذ أن الكتابة/الكلام لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية، والتى ليست إلا استشهادًا لها"(٢٦). إن جو يستبعد مفهوم المرجع عن "الكتابة" باعتبار أنه مصطلح مرتبط "بالدلالة". فالمرجع – إذن – لا يختص إلا باللفظة المفردة، بينما التراكيب الأسلوبية لا يمكن أن يكون لها مرجع يمكن ردها إليه.

وهناك من يرى أن التناص لا يتحدد مفهومه فى مجرد تضمين نص – أو نصوص سابقة – فى نصوص حديثة، أو الاقتباس من تلك النصوص لتصبح مجرد آثار لها. فالتناص، وبخاصة فى أحد مستوياته التى تسبب الغموض وتعيق القراءة، يقترب من مفهوم الجدلية الفكرية: جدلية فكرة مع أخرى،

ومناوشتها، وحوارها معها. أو هو كما يذكر تيرى إيجلتون: "كل النصوص الأدبية محاكمة من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى الحرفى الذى مفاده أنها تحمل آثاراً منها، وإنما بالمعنى الأشد جذرية، والذى يعنى أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع، هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردى أو أحاطت به"(٢٧).

ومن مجمل الآراء السابقة، يمكن أن نصل إلى نتيجة يلخصها تصور جينى، الذى يقرر أن التناص"هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزى،يحتفظ بزيادة المعنى"(٢٨). فالنص المركزى هنا هو النص الحاضر، أما النصوص التى يستدعيها من ماضى الذاكرة فهى نصوص ليست مركزية، وإن كانت تلعب دوراً أكبر فى تأسيس مركزية النص الحاضر، من خلال تعبيد الذاكرة التى تتلقى هذا النص،عبر فاعلية التأثير الناتج عن الرصيد التاريخى والعاطفى للنصوص المستدعاة.

إرادة التناص

يشير صبرى حافظ(٢٩). إلى أن النص عند بارت بناء بلا إطار أو مركز، يتميز بالفاعلية والحركة، كما أنه إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من الدلالات والمضامين. لذا، فإنه لا يستجيب إلى التفسير، لكنه يجنح نحو الانفجار. وهنا، لا تعتمد دلالية النص على إبهامه أو غموضه، بقدر ما تعتمد على اتساع مجاله الدلالى.

وفى موضوع آخر، يشير أيضاً إلى أن لوتمان يقرر أن تناول نص ما، لا يمكن أن يتم من خلال محاولة فك شفرته الخاصة، بعزله عن علاقاته غير النصية، وإلا فقد معناه وهو يعتبر أن العلاقات غير النصية هى تلك العلاقات الواقعة

خارج النص، أو فيما وراء عالمه الداخلى. وبمعنى آخر، أنها قد تكون العلاقات بين مجموعة العناصر التى ينطوى عليها النص، أو مجموعة العناصر التى يتم اختيار عنصر منها، ليكون موضوعًا للنص.

ومن مجمل آراء بارت ولوتمان، نخرج بأن الانفتاح الدلالى للنص - أو انفجاره - هو الذى يفتح لهذا النص أفق النصوص السابقة عليه. كذلك فإن تفهم العلاقات غير النصية، هو الذى يضع دارس الأدب أو المبدع، فوق المركز الغائب لعملية (التناص). إن هذا المركز الغائب يشير علينا - وبقوة - بالالتفات إلى الوظيفة الارتجاعية للنص، للبحث عن علاقات التماثل أو التقابل بين كل من النص السابق والنص اللاحق، وكيفية تحقق تلك العلاقات. كما أنه يطرح علينا تساؤلاً غاية فى الأهمية: هل آليات العملية التناصية فى كل من النثر والشعر يغلب عليها التماثل، أم الاختلاف؟. وهنا، تكمن أهمية تتبع العلاقة التناصية داخل الشعر تحديداً، للكشف عن طبيعة اللغة الشعرية عندما يتم تكليفها بالقيام بالوظيفة الارتجاعية.

وكما سبق وأشرنا فإن هناك من يشير إلى عدم إمكانية إعفاء أى نص من شبهة التناص، وأن أى نص ما هو إلا "جيولوجيا كتابات"، إن ذلك يعنى - بالضرورة - أن عملية التناص فى معظم الأحيان تتم بشكل إرادى، باعتبار أن النص ما هو إلا تعبير عن التفاعل الثقافى داخل ذاكرة منتج النص. وبما أن هذا التفاعل يتم بين مفردات مختزنة بشكل لا واعٍ، فإن استدعاءها يتم - أيضًا - بشكل مضمر داخل النص، ودون أدنى إرادة من منتجه. وهذا النوع من التناص لا يتميز بخصوصية ما، ولا يرتبط بزمان أو مكان محدد، وبالتالى فإن عموميته تجعله باتجاه أن يكون مجانيا. أما ما يهمنا - بالأساس - فى الوظيفة الارتجاعية لعملية التناص، هو ما يمكن أن نطلق عليه "إرادة التناص"،

أى أن تتم العملية التناصية بإرادة واعية من منتج النص. وبالتالى، فإن النص السابق لا يكون مجرد نص مضمر، بل إن حضوره – فى هذه الحالة – يطغى على غيابه.

وبذلك، يمكن أن نؤكد أن تفاعلية النصوص داخل عملية التناص تنتج من مصدرين هما:

الأول: مصدر لا إرادى، يتسلل فيه نص سابق ذاب تاريخيا فى نصوص تالية من خلال لا وعى المنتج، ودون أن يفطن إلى ذلك

الثانى: مصدر إرادى، يستدعى فيه المنتج نصا سابقًا، لإدراجه داخل عملية تفاعل مع النص اللاحق

وسوف نحاول أن نتتبع المصدر الثانى لعملية التناص، فى محاولة للتفرقة بين طبيعة تلك العملية فى النثر، واختلافها عنها فى الشعر، إن عملية الوعى التى يتميز بها المصدر الثانى يجب أن يخضع فيها النص التاريخى (السابق) إلى بعض الفروق، والتى تتعدد بتعدد الاستخدام داخل الأجناس الأدبية المختلفة، حتى يمكن لكل منها أن يستثمر طاقة النص المستدعى كاملة.

الفروق التناصية
بين الشعر والنثر

نظراً لأن وظائف اللغة فى الشعر تختلف عنها فى النثر، فمن الطبيعى أن الوظيفة الارتجاعية والمرتبطة بالعمليات التناصية تختلف بدورها فى الشعر عنها فى النثر. ونحن نتصور أنه إذا كانت إرادة التناص المؤسسة على وعى منتج

النص النثرى تحاول استثمار أقصى طاقة دلالية للنص (الحالّ)، أى النص السابق، بهدف الاستفادة الكاملة من رصيده التاريخى والعاطفى داخل ذاكرة التلقى، فإن نفس الإرادة لدى منتج النص الشعرى تحاول إعادة إنتاج الطاقة الدلالية للنص (الحالّ)، بهدف إحداث نوع من الانعكاس الدلالى له. وهذه الإرادة التناصية تسير فى اتجاهين، قد يفترقان ظاهريا، لكنهما يلتقيان سرا عند حدود المفاجأة:

- فالشاعر قد يستخدم النص (الحالّ) الذى يتم استدعاؤه بعد تفريغه من رصيده الدلالى والتاريخى، كى يعيد شحنه بطاقة دلالية جديدة، وهى عادة ما تكون نقيضة لهذا الرصيد

- وقد يستخدم الشاعر النص نفسه بكل رصيده الدلالى والتاريخى، بعد أن يجرده من الرمز التاريخى (المدلول)، كى يربطه برمز آخر قد يكون نقيضاً له

ومن الطبيعى أن منتج النص النثرى لا يتبع أيا من الخطوتين السابقتين، فى إنتاج العمليات التناصية داخل هذا النص. فهو يريد استثمار القوة الدافعة للنص (الحالّ) بكامل طاقتها، كى تحتشد لها ذاكرة القارئ، بينما منتج النص الشعرى يستهدف – عادة – مباغتة تلك الذاكرة بالدلالات المعاكسة.

مثال (١)

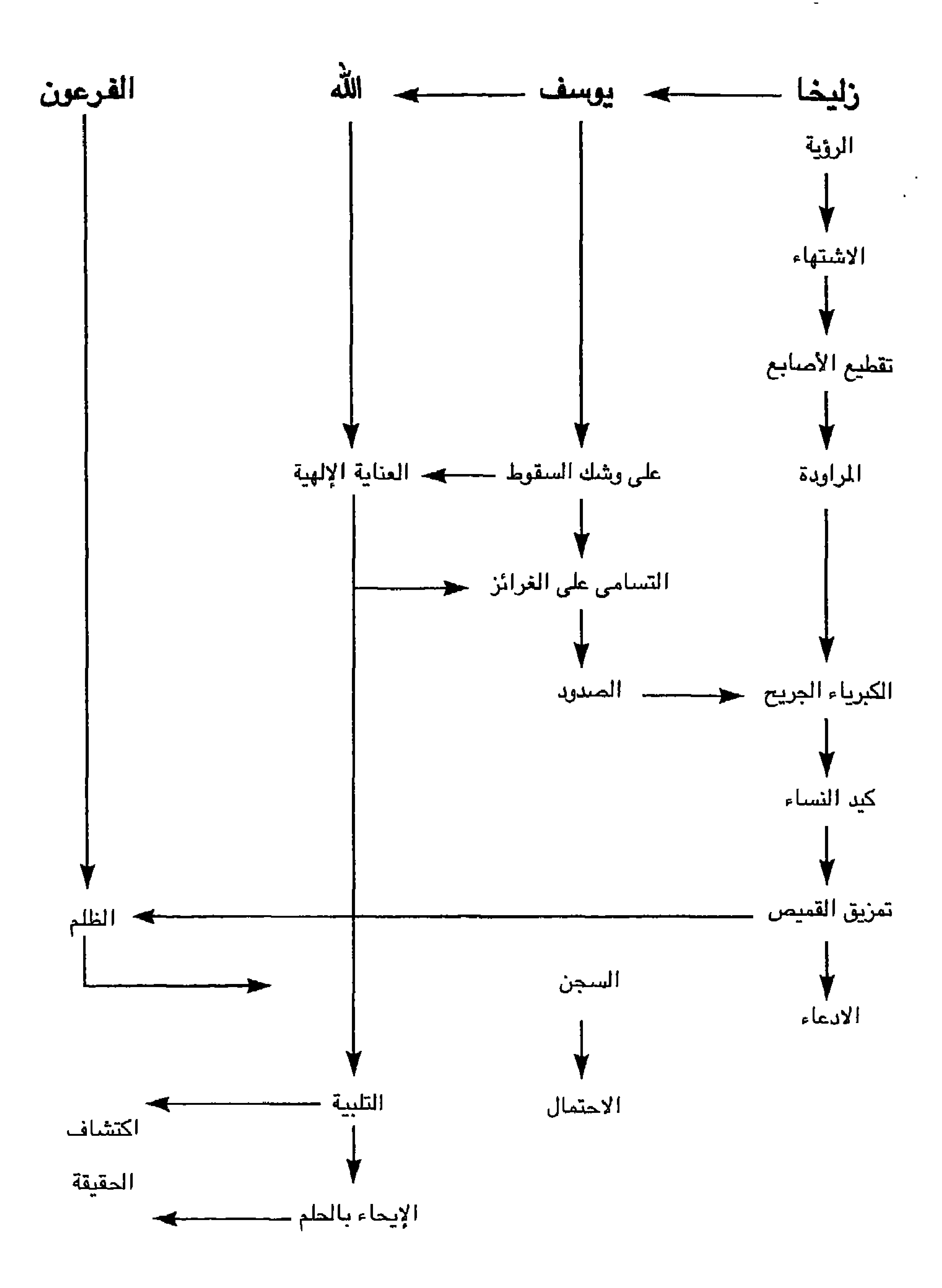
حين يستخدم منتج النص النثرى نصا آخر تراثيا، مثل العبارة القرآنية: "**هيت لك**" مثلاً، فإنه يستدعيها باعتبارها النص (الحالّ)، الذى يحل مكان نص غائب، ليدخل فى عملية جدل مع باقى عناصر النص الحاضر، وعملية الاستدعاء تلك يستهدف الكاتب من ورائها أن يكون الاختزال الدلالى للنص (الحالّ) مفجراً للعديد من عمليات الانفتاح الدلالى التى تمثل طاقة كامنة داخل نص "**هيت لك**"

فالهدف إذن يتمثل فى استثمار الحد الأقصى للطاقة الدلالية، والتى شحنت بها قصة يوسف وزليخا القرآنية، والتى يختزلها التعبير السابق فى ثنايا كلمتين فقط، بغرض إثراء السياق الدلالى للنص النثرى/ الحاضر، فعبر تعبير "هيت لك" الذى يمثل النص المستدعى، تقفز إلى الذاكرة مجموعة من الرموز الدينية والتاريخية، وعدد غير محدد من الدلالات المختلفة، ويصبح التعبير الدينى أشبه بكلمة السر، التى تفتح – داخل ذاكرة التلقى – عالمًا بأكمله، مليئًا بالشخصيات والرموز والأحداث. ويمكن رصد بعض مفردات ذلك العالم من خلال المتوالية الدلالية (كما فى الشكل المقابل) .

والمتوالية الدلالية السابقة تتميز بانفتاحها، وهذا الانفتاح هو ما يجعل النص الحاضر أكثر خصوبة، وبالتالى يصبح تفاعله مع النص القرآنى أكثر فاعلية وتأثراً. وهنا، يصبح النص (الحالّ) رغم اقتصاده الأدائى – بديلاً عن عدد هائل من النصوص "المزاحة"، والتى تعبر عن العديد من الدلالات المضمرة فى ثنايا النص. وهذا الإحلال يمثل حدا أقصى للاقتصاد الأدائى اللغوى، حين يتكون النص القرآنى من كلمتين فقط،مقابل عدد لا محدود من الدلالات المنبثقة عنه. كما تصبح خطة الكاتب استثمار العلاقات غير النصية لدى القارئ (تاريخية – دينية – أسطورية..)، ولتمكينه من الربط الفاعل بين كل من النص (الحالّ) والنص الحاضر داخل السياق.

مثال (٢):

عند تناول بعض الدلالات التى تفجرت عن استخدام نص (هيت لك) فى المثال السابق، من خلال المتوالية الدلالية السابقة، مثل: الاشتهاء – المراودة، نجد أن هاتين الدلالتين ترتبطان أساسًا برمز تاريخى ثابت (زليخا)، وحين يتعامل الشاعر مع هذا النص، فإن تناوله للرمز التاريخى يكون من خلال الانعكاس



زليخا
يوسف
الله
الفرعون
الرؤية
الاشتهاء
تقطيع الأصابع
المراودة
على وشك السقوط
العناية الإلهية
التسامى على الغرائز
الصدود
الكبرياء الجريح
كيد النساء
تمزيق القميص
الظلم
السجن
الادعاء
التلبية
الاحتمال
اكتشاف
الحقيقة
الإيحاء بالحلم

الدلالى، بحيث إن (الاشتهاء) يختفى من النص (الحالّ) لتتفجر بدلاً عنه دلالة (الصدود)، وأن تختفى دلالة (المراودة)، ليصبح تعاملنا مع الرمز التاريخى من خلال دلالة أخرى نافية (التسامى فوق الغرائز). وبمعنى آخر، تصبح خطة الشاعر - من خلال إرادة التناص لديه - إيجاد نوع من الانعكاس الدلالى، بين (الثوابت) و (المتغيرات) الدلالية.

أما فى الاتجاه الثانى، والمتعلق باستخدام الرمز (تاريخى - دينى - طقوسى...). فإن الشاعر يقوم بإفراغه من رصيده،ليقوم بإعادة شحنه برصيد آخر، أو يقوم بإحلاله محل رمز آخر بديل. وكى تتضح أبعاد تلك العملية التناصية، فإن شاعراً مثل أمل دنقل حين يتعامل مع نص تراثى مثل نص "المجد لله فى الأعالى" فإنه لا يقوم بإفراغه من دلالته الدينية فى العهد الجديد، والتى تعتمد على صيغة (التقديس)، لكنه - من خلال المفارقة - لا ينحى الدلالة، وإنما ينحى الرمز الدينى نفسه (الله)، ليحل بديلاً عنه رمزاً آخر نقيضًا (الشيطان)، فيصبح النص الجديد:

"المجد للشيطان (معبود الرياح)

من قال :لا

فى وجه من قالوا :نعم. . . "(٣٠)

والنص الجديد الذى نتج عن عملية "التناص"، نجد أنه لايخضع - على حد تعبير بارت - للقراءة / التفسير،لكنه يجنح نحو الانفجار الدلالى الناتج عن الاستخدام الجيد لإرادة التناص. لقد استبدل الشاعر الرمز المقدس (الله) بالرمز المدنس (الشيطان)، لكنه قام بتنحية الجانب السلبى من الرمز الثانى،

ليضفى عليه إيجابية الرمز الأول. ومن هنا، ينتج رمز ثالث لا هو (الله) ولا هو (الشيطان)، ولكنه كائن جديد يتلبس الرمز الثانى، حيث يبشر بالثورة والتمرد والرفض، فى وقت عزت فيه تلك القيم.

وهكذا، تتأكد لنا النتيجة الخاصة بالوظيفة الارتجاعية للغة الشعرية، من خلال العمليات التناصية الإرادية، والتى تتمثل فى أن التناص فى النثر يستهدف استثمار طاقة النص التراثى (أو السابق) كاملة، من خلال تفجير أرصدتها الدلالية الكامنة فى ذاكرة التلقى. فى نفس الوقت، فإن العمليات التناصية فى الشعر – على العكس من النثر – تحاول إحداث نوع من الانعكاس الدلالى فى النص السابق، خاصة فيما يتعلق بإحلال رمز بديل مكان رمز قائم بالفعل، مما يؤدى إلى نوع من الانعكاس الوظيفى للرمز الجديد، بهدف مباغتت ذاكرة التلقى.

مبدأ النقيض الإضافى

إذا أردنا أن نصف اللغة المعيارية وصفًا دقيقًا، فمن الممكن أن نطلق عليها صفة "اللغة التقابلية" فالقاعدة الأساسية للغة – فيما عدا استثناءات قليلة – هى التضاد الدلالى القائم بين المفردات، حيث إن نصف المفردات يأتى كمقابل للنصف الآخر. بل إنه فى اللغة العربية – تحديداً – يصعب أن نتعرف على دلالة كلمة ما، دون أن نستدعى النقيض، حيث (الضد يظهر حسنه الضد)، و (بضدها تتميز الأشياء). وبالتالى، يصعب أن نعثر على كلمة ليس لها مقابل (أو نقيض) داخل إطار اللغة الاتصالية إذ أن استدعاء كلمة ما يستدعى معها – بشكل مضمر – نقيضها. فإذا ما استدعينا كلمة (ساكن) مثلاً، فمن الطبيعى أن تتشكل داخل الذاكرة باعتبارها مقابلاً لكلمة (متحرك) التى تجىء مضمرة داخل الدال المعلن. كذلك ينطبق الأمر نفسه مع (جديد) و (قديم)، و (كبير) و (صغير)، و (قليل) و (كثير)... إلخ.

وإذا كنا نتحدث عن قاعدة عامة تحكم اللغة الاتصالية، فإن هناك استثناءات قليلة لا تنفى القاعدة العامة بقدر ما تؤكد عليها. ففيما عدا (أبيض) و (أسود) اللذين اقترنا داخل ذاكرة الاستعمال اللغوى - وبشكل خاطئ - بأنهما نقيضين، فإن الألوان كلها لا تقبل صفة النقيض فالأخضر ليس عكس الأحمر، أى أنه ليس مقابلاً له، لكنه مختلف عنه. أى أن الصفات اللونية لا تخضع لقاعدة التقابل، بقدر ما تؤكد على طبيعة الاختلاف. كذلك، فإن هناك بعض الألفاظ الأخرى التى لا تقبل نقيضًا لها، فلفظ الجلالة (الله) يأتى كجوهر مفرد لا يستدعى معه نقيضًا ضمنيا. وينطبق هذا التصور أيضًا على لفظة (الشيطان)، التى يصعب أن نجد لها نقيضًا. إلا أن هذه الأمثلة تعتبر من (الشواذ) التى تخرج على مبدأ التقابل الدلالى، وهذه الأمثلة - على قلتها - لا تؤثر على فاعلية القاعدة العامة.

ويشير جون كوهين - فى هذا الصدد - إلى أن اللغة لم تضع صفات الحالات الطبيعية والمتوقعة وإنما وجدت صفات ومصطلحات تصف الحالات الهامشية والقليلة الاحتمال، مثل فقدان البصر وفقدان السمع، على حين لا توجد صفات لحالات القدرة الطبيعية للرؤية والسماع، وهذا اتجاه يمكن أن يعمم فيسم اللغة كلها. فالحالات الطبيعية للرؤية والسماع، ليست بحاجة إلى التعبير عنها لأنها واضحة من تلقاء نفسها[٣٢]. إذن، فالصفة الطبيعية قد تتوارى، فلا نقول عن شخص ما أنه (مبصر)، لكننا نصف آخر بأنه (كفيف). وهنا، تصبح الصفة الطبيعية مضمرة داخل الصفة الاستثنائية. وهناك صفات أخرى لا نستطيع أن نجد لها نقيضًا إلا من خلال استخدام أدوات النفى، فكلمة (أصم) لا نستطيع أن نجد لها مقابلاً لغويا إلا باستخدام أداة النفى (ليس)، فنقول أن فلانًا (ليس أصما)، وهى أدق من كلمة (مستمع). على أن هناك حالات لا يمكن أن نوجد لها

مقابلاً إلا باستخدام أدوات النفى، مثل: مشلول، أعرج، أكتع، أحدب... فليس لها مقابل فى اللغة. إن عدم التقابل فى النماذج السابقة لا ينفى فكرة التقابل، لأنها قائمة فى الواقع رغم عدم توافرها داخل اللغة، لكنه يرجئها إلى حين استخدام وسيلة نفى إضافية حتى تتواءم اصطناعيا هذه المرة، فنقول: زيد "ليس" مشلولاً، أو عمرو "ليس" أحدب.. إلخ.

وفى هذا الصدد، فإن جون كوهين يطرح بعض الملاحظات المهمة، إذ يقرر أن هناك نوعين من النفى: "نفى معجمى" يتم على مستوى الأصول المعجمية (كبير وصغير مثلاً)، و " نفى تركيبى" وهو الذى ينتج عن استخدام أداة نفى قبل الكلمة لاستدعاء المقابل الغائب. كما يرى أن بعض حالات التقابل المعجمى لا تتم بين حدين فقط، لكنها تتطلب حدا ثابتًا لإثبات علاقة التقابل. فالعلاقة بين حدين: (ساخن) و (بارد) مثلاً هى علاقة قائمة بالفعل، لكنها تفرز حدا وسيطًا ثالثًا: (فاتر) لكى يتم تأكيد العلاقة بشكل قاطع. وفى هذه الحالة، فإنه يشير إلى أن طرفى العلاقة لا يسميان "متقابلين"، بل "متعاكسين" فالتعاكس إذن - من وجهة نظر كوهين - يحل بديلاً عن التقابل عند وجود حد ثالث يتوسط العلاقة بين أى طرفين.

لقد استطاع البنيويون الخروج بنتائج مهمة من خلال دراستهم لمبدأ النقيض الإضافى فى اللغة، وهى نتائج أدت إلى إضافة نوعية لمفهوم الوظيفة الشعرية. فإلى جانب شرطى: الانحراف والانفعال اللازمين لتحقيق الوظيفة الشعرية، توصلوا إلى وجود شرط ثالث يتمثل فى نفى فكرة التقابل داخل اللغة الشعرية من خلال مبدأ "نفى النقيض". فالكلمة فى الشعر جوهر مفرد، حيث يتم استدعاؤها وحدها، دون أن يصحبها - بشكل ضمنى - أية كلمة أخرى تكون نقيضة أو مقابلة لها.

ويشير كوهين إلى أن هناك مبدأً تركيبيا هو أن "اللاشعر" يؤكد، و"الشعر" يعارض. ومن خلال استراتيجية الانعطاف يوقف تحقق فكرة الفروق، ويمنع تجسد النفى، وهو يعيد اللغة إلى صورتها الوضعية الإيجابية. فى داخل اللغة لا تملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها، وهى لا تتحدد إلا على أنها "الأخرى" بالنسبة إلى الكلمة "الأخرى" وفى اللغة الشعرية يبدو الأمر على العكس من ذلك، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها، تجد من جديد هويتها ذاتها، وفى نفس اللحظة تجد "كليتها" الدلالية المشعة. فكلمة "أخضر" لم تعد تعنى غير أحمر، لكنها تعنى فقط صفاء وروعة "الخضرة". فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر(٣٣).

وإذا كانت الكلمة الشعرية ليست نقيضاً لكلمة أخرى، وبالتالى فإنه لا مقابل لها، فإن الشعر ذاته يراه البنيويون باعتباره حدا نقيضًا، حين يعرفونه بأنه "المضاد لتركيب العبارة" فالشعر - إذن - ليس شيئًا آخر يختلف عن اللغة الاتصالية، لكنه نقيض لها. لذلك، فإن الاتجاهات البنيوية التى تعنى بهذا الشأن ترى أنه من خلال تعريف الشعر، باعتباره نظامًا لمجاوزة اللغة الاتصاليه، فإنه يبدو كما لو كان نفيًا خالصًا وتفكيكًا لبناء اللغة ذاته. لكن إذا كانت اللغة اللاشعرية هى التى تتشكل باعتبارها نفيًا لذاتها، فإن القضية ستنقلب. فالاستراتيجية الانعطافية (أى الانحرافية) مثل استراتيجية "نفى النفى" تعيد اللغة إلى إيجابيتها المطلقة وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن، وهو أن: الشعر لغة لا نقيض لها، الشعر ليس له مضاد إنه - كما هو - سياق لكلمة المعنى. ففى الجملة النحوية يحصر المسند إليه الإسناد فى جزىء فقط من عالم الخطاب، لكن فى الجملة الشعرية - ومن خلال تفكيك البناء الإيجابى - يتعادل المسند مع عالم الخطاب(٣٤).

إن انتفاء النقيضين عن مفردات اللغة الشعرية، يعد أحد أسباب غموض تلك اللغة. إن فكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة، وهى لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات. ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعانى الكلمات المجردة، التى هى - بصفة عامة - قابلة للتضاد فى اللغة، لكن الكلمات فى الخطاب قابلة للتضاد أو غير قابلة له، تبعًا لبناء الخطاب. ففى الشعر يؤدى تفكيك البنية التناقضية، من خلال استراتيجية الانعطاف (أى الإزاحة)، إلى استبعاد المضاد والتشكيل الإشارى للمدلول[٣٥].

ثم يشير جون كوهين إلى أن اللغة غير الشعرية، من خلال بنيتها الاسمية والفعلية، مكونة من كلمات قابلة للتضاد، وهى من خلال هذا قابلة للتصور، ومن هنا فهى لغة واضحة. أما اللغة الشعرية فهى - على العكس من ذلك - والسبب المقابل تعد غامضة بطبيعتها. فكل شيء غامض من خلال كونه شعراً. وهذا السبب الذى من أجله يعد الشعر غير قابل للترجمة (أو التفسير)، فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته[٣٦].

تطبيقات

ولكى تتأكد النتيجة السابقة، والتى تشير إلى مبدأ انتفاء النقيض الإضافى فى اللغة الشعرية، فإنه من المهم استدعاء نموذج تطبيقى، لكى يتضح - من خلال التحليل - صحة تلك النتيجة، والتى تمثل ما يشبه القانون العام الذى يفرض سطوته على الوظيفة الشعرية، بشكل مطلق. إن تفريغ الألفاظ المفردة من الدلالة داخل اللغة الشعرية، يفرض عليها أن تقوم بتفريغ نفسها من النقيض أيضًا، وعلى ذلك تمضى تلك اللغة فى مسار من اتجاه واحد، دون أن يكون لها اتجاه آخر معاكس.إنه ذهاب من الكلمة باتجاه معناها السياقى، دون أن تعرج على أى نقيض.

وسوف نستدعى نصا شعريا، يمثل مقطعًا من قصيدة "زائر الليل"(٣٧) للشاعر محمد عفيفى مطر، من ديوان "ملامح من الوجه الأمبيذوقليسى"، يقول فيه:

كانت عيناه الخضراوان
حلمًا يتخبط فى أسفلت الشارع والجدران
كانت آيات براءته عطشًا مدفونًا فى الإنسان
ألقى حبل حصان المطر الأخضر فى أوتار البرق
وتسلل عبر الغيم
ليزور النوم الراقد فى سُرُر الأطفال
يطعمهم أو يسقيهم من ساقية
العسل الأخضر والأشعار

ومن خلال النص السابق، نجد أنه يحتوى على العديد من الكلمات والألفاظ المفردة، التى تقابلها - فى اللغة المرجعية ألفاظ أخرى ذات دلالات نقيضة من هذه الألفاظ (النوم - الإطعام - القيام - العطش - البراءة..). إن هذه الألفاظ تحمل بداخلها - ضمنيا - نقيضها، والذى يمكن أن يأتى كمقابل لها، على النحو التالى كما فى اللغة المرجعية: (اليقظة - التجويع - العطش - الإدانة..). وهذه الألفاظ المقابلة، النقيضة ليست مضمرة فى ألفاظ النص الشعرى، والتى ترد فى السياق باعتبارها لا نقيض لها.

إن لفظة (النوم) فى النص السابق تشير - داخل سياقها الشعرى - إلى كائن متيقظ، يستلقى داخل سرر الأطفال، وبالتالى فإن دلالة (النوم اليقظ) لا نقيض لها على الإطلاق. وحتى إذا حاولنا - بشكل مصطنع- إيجاد نقيض لهذا التعبير، عبر تعبير آخر (اليقظة النائمة)، فإن كلا التعبيرين ليسا نقيضين، لكنهما مختلفين. وفى المقابل، فإن لفظى (الإطعام والسقيا) ليس لهما مقابل أيضاً، حيث لا يدلان على طعام أو شراب من خلال السياق. وإذا كانت لفظة (العسل) التالية لها تؤكد على هذا المعنى، فإن لفظة (الأشعار) - المعطوفة على العسل - تنفى هذا التأكيد، وبالتالى ينتفى عنهما النقيض المعجمى، لأن الدلالة السياقية جردتهما من الدلالة المعجمية الأصلية. كذلك، فإن (آيات البراءة) - كتعبير - لا تأتى مناقضة لتعبير آخر، هو (آيات الإدانة). فآيات (البراءة) داخل النص توصف بأنها (عطش مدفون فى الإنسان)، وبالتالى فإنها تمتنع - أى البراءة - عن أن تكون نقيضاً (للإدانة)، وإلا كانت الإدانة مرادفة لكونها (ارتواءً حيا فى اللا إنسان)، وهى معنى غير مقبول من وجهة نظر اللغة المرجعية، التى تحتوى على اللفظة ونقيضها. وإذا كانت تلك اللغة ترفض النقيض بهذا المنطق فمن باب أولى أن تنفى اللغة الشعرية أى نقيض إضافى لألفاظها ومفرداتها، والتى لا مقابل لها بالفعل.

وعلى ذلك، يتأكد لنا أن اللغة الشعرية إلى جانب وظائفها الأساسية والمتمثلة فى: الوظيفة الانحرافية، الوظيفة العاطفية (الانفعالية)، الوظيفة الاسترجاعية (التناص)، لها وظيفة أخيرة هى "نفى النقيض المقابل". وتعد هذه الوظيفة الأخيرة سمة فارقة فى الدلالة على اللغة الشعرية، باعتبارها القانون العام الذى يحكم تلك اللغة.

الهوامش

(١) موسوعة المصطلح النقدى – ص ١٨٦

(٢) نفسه – ص ١٩١ .

(٣) الرمزية – ص ٢٢ .

(٤) نفسه – ص ٢ .

(٥) الرمز والرمزية فى الشعر العربى الحديث – ص ١٢٥ .

(٦) مقاله فى اللغة الشعرية – ص ٨ .

(٧) مدخل إلى علم الأسلوب – ص ٥٣ .

(٨) مجلة الفكر – العدد (٩) – يونيو ١٩٨١ – تونس – ص ٤٤ .

(٩) اتجاهات الشعر المعاصر – ص ١٤٢ .

(١٠) بناء لغة الشعر – ص ١٢١ .

(١١) مغزى القصيدة – ص ٨٢ .

(١٢) بلاغة التوصيل وتأسيس النوع – ص ٣٦٣ .

(١٣) اللغة العليا – ص ١٣٣ .

(١٤) بلاغة التوصيل وتأسيس النوع – ٣٦٦ .

(١٥) اللغة العليا – ص ١٥١ .

(١٦) نفسه.

(١٧) نفسه – ص ١٦٣ .

(١٨) نفسه ص – ٣٤ .

(١٩) بلاغة التوصيل وتأسيس النوع – ص ٢٣٩ .

(٢٠) شيخوخة الخليل – ص ٧ .

(٢١) مصطلحات الفكر الحديث – ج ١ – ص ٢٣٩ .

(٢٢) النظرية النقدية – سلسة أقدم لك – ص ٨٦ .

(٢٣) أصول الخطاب النقدى الجديد – ص ١٠٣ .

(٢٤) نفسه.

(٢٥) نفسه.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) الإبهام فى شعر الحداثة – ص ٢٥ .

(٢٨) فى أصول الخطاب النقدى – ص ١٠٨ .

(٢٩) انظر مجلة "ألف" – العدد

(٣٠) قصيدة سبارتاكوس – أمل و نقل (الأعمال الكاملة) – ص

(٣١) النظرية النقدية – سلسلة "أقدم لك" – ص ٢٦ .

(٣٢) اللغة العليا – ص ٤٤ .

(٣٣) نفسه – ص ١٢٩ .

(٣٤) نفسه – ص ٧٣ .

(٣٥) نفسه – ص ١٨٤ .

(٣٦) نفسه.

(٣٧) محمد عفيفى مطر – الأعمال الكاملة – ص ١٩٦ .

الباب الثالث

الخيال الشعرى

الفصل الأول

مفهوم الخيال

كثيرًا ما تتردد كلمات مأثورة تحاول أن تمايز بين الإنسان وباقى المخلوقات الأخرى ، كأن يقال إن "الإنسان حيوان مفكر" ، أو " إن الإنسان حيوان ضاحك" ، أو إنه "حيوان ناطق".. إلخ. وفى الحقيقة يمكن أن تختزل تلك الصفات جميعًا فى صفة واحدة، تحتوى - ضمنيا - على حزمة من الصفات الأخرى بداخلها، حين نقرر أن "الإنسان كائن متخيل" . فلولا قدرته على التخيل لما استطاع أن يربط بين السبب والنتيجة أو العلة والمعلول ، وبالتالى كان سيفتقد المنطق، مما يستحيل معه أن يكون حيوانًا مفكرًا ، لأن الفكر يتأسس بالضرورة على قواعد المنطق. ولم يكن الإنسان ليستطيع أن يضحك، إلا إذا امتلك المخيلة التى تستنبط المفارقات ، والتى تؤدى- بدورها- إلى انبساط عضلات الوجه . وفى المقابل ، لم يكن الإنسان ليصبح حيوانًا ناطقًا إذا لم يكن يمتلك التصور الذهنى الذى يبتعثه مدلول ما داخل الذهن ، لأن هذا التصور ينبعث بالضرورة من المخيلة، التى تربط ما بين المثلث الدلالى : الدال (الكلمة المنطوقة) ، والمدلول (التصور الذهنى عن الشىء) ، والمرجع (الشىء نفسه كما فى الواقع). وعلى ذلك ، فإن كل الوظائف العقلية التى يقوم بها الإنسان ، لا يمكن أن تتواجد بمعزل عن وظيفة الخيال.

فإذا أضفنا إلى الأفكار السابقة أن "الإنسان حيوان صانع" ، باعتبار أنه ما من كائنات أخرى تستخدم مكونات الطبيعة لخدمة حياتها، فإن الأمر يتطلب استدعاء تصور كارل ماركس فى هذا الصدد، إذ يقرر أنه ينبغى أن ندرس العمل فى صورته التى امتاز بها العمل الإنسانى. فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التى يقوم بها النساجون، والنحل يبنى خلاياه ببراعة ، تزرى بكثير من المهندسين من البشر. لكن ما يميز - منذ البداية - أقل المهندسين خبرة عن أكثر النحل براعة، أن المهندس يبنى الخلية فى رأسه قبل أن يبنيها من الشمع. إن عملية العمل تنتهى بخلق شىء كان فى بدايتها موجوداً فى خيال العامل فى صورة مثالية. فالعامل لا يحدث تغيراً فى شكل الأشياء الطبيعية فحسب، بل هو أيضاً ينفذ فى العالم الموجود خارجه أو أشياء كانت موجودة فى ذهنه[1].

وطبقاً لما سبق يمكننا أن نقرر أن الخيال أثمن هبة حصل عليها الإنسان، وجعلته يبنى حضارة عظيمة. وإذا كان هناك من يتصور أن الحضارة الإنسانية هى نتاج لتحول الأرجل الأمامية إلى يدين، وهذا حقيقى فى جانب منه، فإن ذلك يعد نتيجة وليس سبباً. فاليد الإنسانية لا جدوى منها دون القدرة على التخيل، والذى يعد السبب الحقيقى فى تأسيس تلك الحضارة، وفى بسط نفوذ البشر على الكون.

الخيال : وجهة نظر فلسفية

لقد شغلت فكرة الخيال (أو التخييل) الفلاسفة منذ أقدم العصور، إلا أن الفكر الفلسفى القديم لم يناقش الخيال كفكرة ذات وجود مستقل، إلا باعتباره - رديفاً لمفهوم التصور. وقد ظلت فكرة الخيال مرتبطة بالإبداع الفنى، خاصة فيما يتعلق بالشعر، وبالتالى فإنها استمرت فى تبعيتها لمفهوم الإبداع حتى مشارف

العصر الحديث. وبذلك، فإن تلك الفكرة كانت تشير إلى الإبداع أكثر مما تفصح عن نفسها ، حيث ناقشها الفلاسفة الإغريق عبر ربطها بمفهوم الاستعارة الشعرية.

وقد أشار أرسطو إلى أن الخيال بمثابة حركة يسببها الإحساس ، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه. فهما – أى الإحساس والخيال – مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت "التصور Conception"، وليس الخيال والتصور بمتطابقين.. وفى ترجمات الفلاسفة المسلمين لكتابى "النفس" و" الحاس والمحسوس" لأرسطو، نجد أنه كشف عن طبيعة العلاقة بين الخيال والإدراك، وميز بين الإدراك الحسى والإدراك العقلى ، وذلك أن صحة الإدراك بالعقل فهم وعلم. و الإدراك على غير صحة خلاف لهذا كله، وليس من هذه شيء مشاكل للإدراك بالحس، لأن الحس أبداً صادق فيما كان خاصا به، وموجود فى جميع الحيوان، وقد يمكن أن يكون التفكر كاذبًا(٢).

وفى العصر الحديث تناولت العديد من الاتجاهات والمذاهب الفلسفية مفهوم الخيال بالدراسة والتحليل، عبر المذهب المادى والمذهب الروحى والمذهب الفينومينولوجى الوجودى، والمذهب الترابطى.. إلخ. أما كانط فقد أثر بمثاليته النقدية المتعالية فى تيار المثالية الألمانية، وامتد تأثيره إلى الشعراء والنقاد من أمثال كوليردج. والحق أن الخيال لقى – من أيام كانط – تغييراً كبيراً فى مفهومه، لم يعد ضرباً بسيطاً من اللعب، أو تعفناً فى الإحساس كما يذهب هوبز، أو تعليقاً على عالم أعطيه المرء من قبل، تعليقاً لا يركن إليه(٣).

لقد كانت البداية الحقيقة لتأثر الشعراء بالآراء الفلسفية الخاصة بالخيال، مرتبطة بظهور الاتجاهات الرومانتيكية فى الشعر، وذلك لسببين:

الأول: أن القصيدة الرومانتيكية كانت مجالاً للجدل بين الذات والعالم، وهما مفهومان فلسفيان بالأساس

الثاني: أن مفهوم الخيال احتل - منذ القرن السابع عشر- مكانًا مميزًا في الفلسفة الحديثة، وقد احتل نفس المكانة في القصيدة الرومانتيكية

لقد تأثر كل من جيامباتستافيكو في إيطاليا وكوليردج في إنجلترا بالآراء الفلسفية في عصرهما. لقد جاءت آراؤهما كرد فعل لعقلانية القرن السابع عشر، وانطوت على تأثر بالأفلاطونية المحدثة. وقد استعار كوليردج أفكار الفلاسفة الألمان على نحو واسع، وتعد محاضرته التي ألقاها عام ١٨١٨ عن الشعر صياغة جديدة للدرس الأكاديمي الذي طرحه شيلنج عام ١٨٠٧ ، حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة. واستعار كوليردج آراء كانط، وأخذها أخذًا مباشرًا من كتاب "نقد الحكم". ولم يتأثر بهذا الكتاب وحده، وإنما بكتابات كانط أيضًا في "نظرية المعرفة"، وفي "علم الوجود"، وهي كتابات بسطها في كتابه الرئيسي "نقد العقل الخاص"[٤].

ومن الملامح الكانطية البارزة في حديث كوليردج عن الخيال الأولي المرتبط بالإبداع، أننا بواسطته نصنع عالمنا الخاص ونحن نمارس فعل الإدراك في حياتنا اليومية التي نتقاسمها، ونبدع عالمنا من خلال تدفق الطبيعة أو من الأنا اللامتناهية. وما من شيء ندركه إلا وهو من خلقنا ووضعنا، إذ الإدراك ليس تسجيلاً آليا خالصًا لانطباعاتنا، ولكنه فعالية عقلية. والخيال هو العقل في أعلى حالات تبصره المبدع، وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات ، وفي إعادته صب المادة الخام في كليات جديدة حية[٥].

إن التغير من مفهوم القرن الثامن عشر للخيال على أنه محاكاة - طبقًا للمفهوم الفلسفي- إلى مفهومه التعبيري في القرن التاسع عشر (والعشرين)، نجد له تحليلاً بارعًا في كتاب م.هـ إبرامز" المرآة والمصباح". خلال عصر الاستنارة كان ثمة إدراك وليد لقوى الخيال السحرية، ولكن ما قبل الرومانسيين

كانوا يميلون إلى توكيد الصفة الطبيعية والتلقائية والبدائية. ولكن الخيال لم يصل إلى المقدمة سوى فى عهد الرومانسيين. وقد لعبت الفلسفة الذاتية عند فيختـه دوراً فى ذلك من خلال القول بأنه حتى وجود العالم وشكله يعتمد كليا على نظرة الخيال الفردى. إن المنضدة أو الشجرة موجودة بسبب ومثل ما نراها، أو كما قال بليك عندما سئل " عندما تشرق الشمس، ألا ترى قرصًا مستديراً من النار يشبه الجنيه الذهب؟".. إن ما ينظر من خلاله بليك – والرومانسيون بشكل عام – هو عين الخيال، الذى يتيح لهم النفاذ إلى ما وراء الحقيقة السطحية فى اتجاه المثال الجوهرى. لقد كانوا شديدى الإدراك بالهوة بين عالم الظواهر المفهوم العابر، وبين عالم أزلى مطلق، تسكنه الحقيقة المثلى، والجمال، ويستطيع الإنسان إدراكه عن طريق الخيال[٦]. وبذلك، فإن الرومانسية قد جمعت – داخل القصيدة – ما بين الرؤية الفلسفية والتعبير الجمالى، مما جعل من الخيال جديراً بأن يوصف بأنه " العقل فى أعلى درجات تبصره المبدع".

وعلى ذلك ، يمكن لنا أن نؤكد على أن مركزية الخيال داخل القصيدة الرومانسية قد تأسست على وجهة نظر فلسفية متعددة الأبعاد، خاصة لدى كانط وشيلنج. وإذا كان ماركس قد أكد على أهمية التخيل فى مرحلة لاحقة، فإنه يتفق أيضًا مع وجهة نظر الاتجاهات الفلسفية المثالية. إن فكرة الخيال عند فيشته تشير إلى أن ملكة الخيال المنتجة هى القوة النظرية الأساسية، وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أى شىء فى العقل الإنسانى، وجماع جهاز التفكير إنما يقوم على هذه الملكة.. والخيال قدرة أساسية لـ" الأنا على أن يتصور خلاف نفسه، وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات ، ويبقى فى داخل الذاتية المطلقة"[٧].

وإذا كان الخيال، من وجهة نظر فلسفية، هو الذى يجعل من " الأنا" يتصور خلاف نفسه، فإنه - فى نفس الوقت - هو الذى يحدث نوعًا من التوازن فى العلاقة ما بين الذات من ناحية والموضوع من ناحية أخرى، ويدمجهما معًا داخل منظومة جدلية تعبر عن العلاقة بين الداخل والخارج، فبدون الخيال سوف تمارس الذات نوعًا من العزلة الوجودية، إذ ستصبح - فى هذه الحالة - بلا موضوع، كما سيظل الموضوع منفيا خارج حدود الذات. عندئذ، سوف تخل العلاقة - بالضرورة - بين الإنسان والكون، والذى تغدو ظواهره موضوعًا للذات، وبذلك يصبح الإنسان أسيراً لذاتيته المطلقة، على حد تعبير فيشته، والتى سوف تنغلق - فى هذه الحالة - على فرديتها ، لتمارس وجودها فى الداخل فقط، دون أن تتجاوز نفسها لإقامة علاقة جدلية مع ظواهر الكون. وعندئذ، ينتهى وجودها تمامًا، لأن الموضوع هو شرط أساسى لوجودها.

وقد تناول الفيلسوف جاستون باشلار مفهوم الخيال فى كتاب " الماء والأحلام"، حيث يرى أن قوى الخيال تدور حول محورين مختلفين تمامًا، بعضها ينطلق أمام الجديد والتنوع والحدث المفاجئ، والبعض الآخر يغوص إلى أعماق الذات، محاولاً أن يجد فيها ما هو خالد أبدى. بعبارة أخرى، هناك نوعان من الخيال:

الأول : خيال يبعث الحياة فى السبب الشكلى

الثانى: خيال يبعث الحياة فى السبب المادى

أى أن هناك خيال شكلى وخيال مادى ، وتلك المفاهيم لا بد منها إذا أراد المرء أن يدرس الإبداع الشاعرى دراسة فلسفية كاملة. توجد إلى جانب صور الأشكال، ولطالما ذكرها علماء النفس فى حديثهم عن الخيال، صور مباشرة للمادة، يحلم بها الإنسان ذاتيا، ماديا، مبعداً عنها الأشكال المتغيرة الزائلة. لا

شـك فى أن هناك مؤلفات يتضافر على العمل فيها هذان النوعان من القوى ، بل أن الفصل بينهما فصلاً تاما أمر مستحيل. لكن باشلار يولى القوى المادية أهمية خـاصـة، باحـثًـا عن الصـور الخـافيـة وراء الصـور الظاهرة، وعن جـذور القـوى المتخيلة للمادة(٨).

إن باشـلار يرى أنه على أى نظرية فلسـفـيـة عن الخـيـال، أن تدرس أولاً – وقبل كل شىء – العلاقة بين السببية المادية والسببية الشكلية. كما أنه من الممكن تحديد قانون خاص بالعناصر – الفلسفية – الأربعة ، قانون "يصنف" مختلف أنواع الخيال المادى. ولكى يستمر الحلم بحيث يولد عملاً مكتوباً، حتى لا يكون لحظة فراغ عابرة، لا بد من أن يعطيه أى عنصر مادى مادته الخاصة، وقانونه الخاص، وشاعريته المميزة(٩).

فإذا ما انتقلنا من وجهة النظر الفلسفية الخاصة بالخيال، باتجاه وجهة نظر أخرى (سيكلوجية)، نجد أن الخيال نشاط نفسى لدى الإنسان، تتولد أثناءه – عبر تحوير ما لديه من تجربة – صور حسية وذهنية جديدة. وبفضل الخيال لا يتمكن الإنسان من تصور ما هو موجود فعليا فحسب، بل وحتى ما يستحيل وجوده على أرضية الواقع، ولكن فى كل الحالات يغرف الإنسان مادة الخيال من العالم المحيط به. والخيال يظهر ويتطور فى مجرى ممارسة الإنسان الاجتماعية . فالنشاط البشرى يتميز بأن الإنسان إذ يصنع أدوات جديدة فى مجرى العمل، يترتب عليه أن يتصورها مسبقًا، وأن يضع خطة أو طريقة ذهنية، يسير عليها فى عمله . ويلعب خيال الإنسان دوراً هائلاً ، لا فى نشاطه العملى فحسب، بل وفى نشاطه النظرى. وهو يتطور مع التفكير، فيساعد على التعمق فى معرفة الواقع، ويشارك خيال العالم فى وضع الفرضيات والموديلات والتجارب الذهنية . ويشكل الخيال عنصراً ضروريا ومهما فى الإبداع الفنى. إن الخيال – المرتبط بالنشاط

الفعال لدى الإنسان – يتميز بتكوين الصور تكوينًا واعيًا وهادفًا، وبتحويرها وفقًا لأهداف ومهمات معينة. وعن هذا الخيال الواعى ينبغى تمييز الخيال التلقائى، كالرؤى وغيرها. إن هذا اللون من الخيال يتسم بتشابك الصور تشابكًا غريبًا، غير مقصود وغير متوقع، بل وهذيانى أحيانًا. أما الخيال الواعى فينقسم – بدوره – إلى استحضارى (يعيد الصور إلى الأذهان) وخلاق (يبدع صوراً جديدة، كما هو الحال لدى العلماء والفنانين ومهندسى التصميم.. إلخ). والحلم لون خاص من الخيال الخلاق، يرتبط بالنشاط المستقبلى لدى الإنسان، ويشكل حافزاً قويا له، ويدل على هدف وآفاق هذا النشاط. ولكن ينبغى التمييز بين الحلم الهادف وبين التخيلات الوهمية العقيمة، التى تصرف المرء عن الواقع، وتشل فاعليته[١٠].

أنواع الخيال

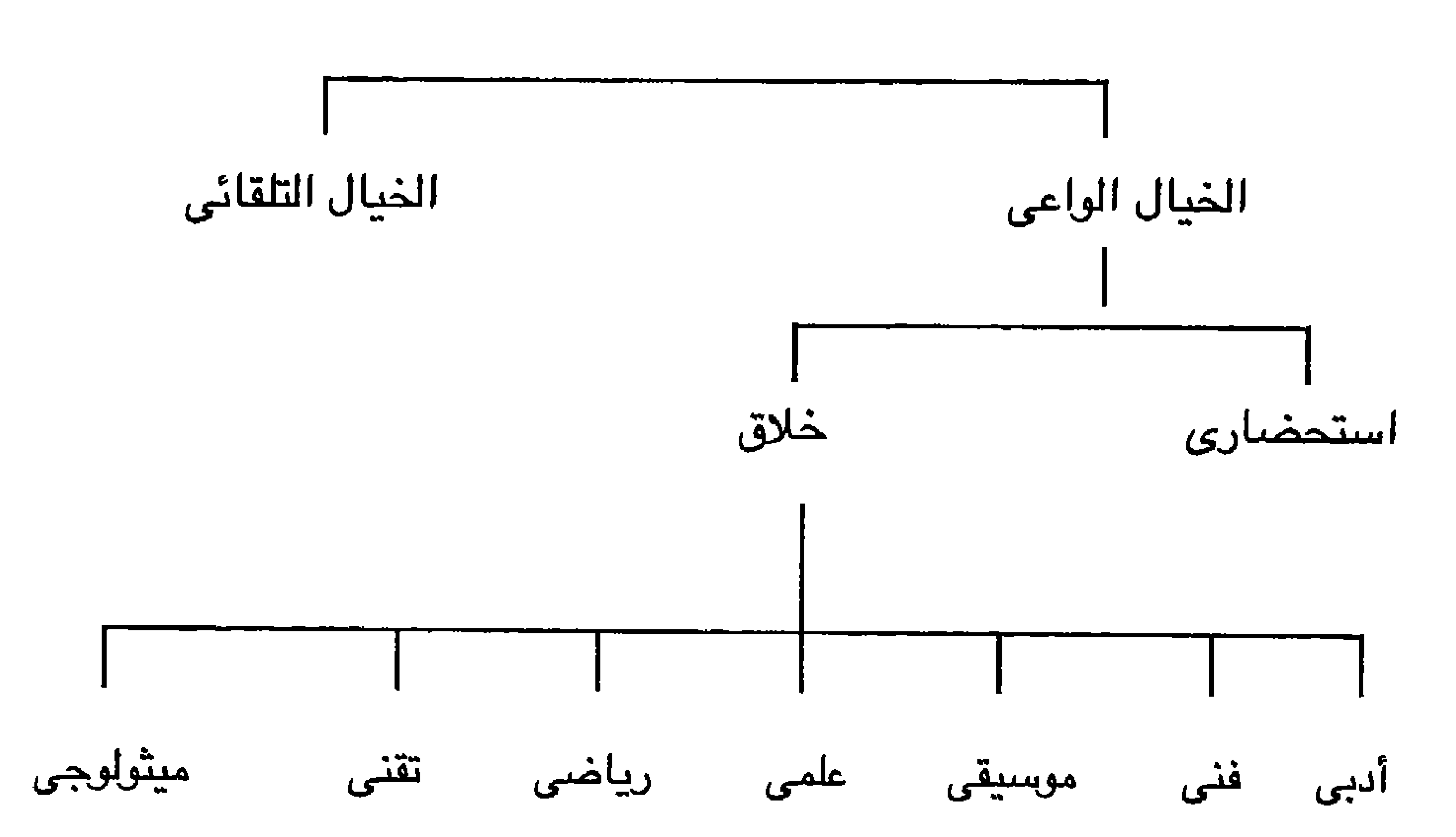
نظراً لأن الخيال الإنسانى هو الذى يصنع مجمل مفردات الحضارة البشرية، فإنه – بالتالى– يتغلغل فى مختلف أنشطة الحياة الإنسانية . ومن الطبيعى أن النوع الهائل لهذه الأنشطة لا بد وأن يكون نتاجًا لتنوع آخر فى طبيعة الخيال الإنسانى. فإلى جانب الخيال الأدبى هناك: الخيال الفنى، والخيال الميثولوجى، والخيال العلمى، والخيال الرياضى، والخيال الموسيقى، والخيال التقنى.. إلخ. وداخل هذه الأنواع الرئيسية ذاتها توجد خارطة متسعة لأنواع فرعية منها، تغطى ظاهرة الخيال الإنسانى فى مختلف تجلياتها.

ورغم هذا التنوع الهائل فى تحولات الخيال، طبقًا لطبيعة النشاط الإنسانى الذى يستخدمه، فإنه يمكن رد هذا التعدد إلى نمطين أساسيين من الخيال، أشرنا إليهما من قبل وهما:

الخيال التلقائى

الخيال الواعى

الأول يتم بمعزل عن الإرادة الإنسانية ، نتيجة لحركة الليبيدو داخل اللاوعى أثناء النوم، حيث ينتج عنه الرؤى والأحلام ، أما الثانى فيتم بشكل إرادى واعٍ وهادف. ويمكن التمثيل لهذين النمطين الأساسيين كالآتى :



الخيال الخلاق

رغم الاختلاف بين أنواع الخيال الخلاق على تباينها الشديد، إلا أنه اختلاف فى الدرجة لا فى النوع، فكل منها إبداع فى مجال الأدب أو الفن أو العلم أو

الرياضيات.. إلخ. إن الشاعر الذى وصفه الإغريق بأنه وحده الذى يستطيع الكشف عن "السر المقدس"، لأنه يرى ما لا يراه الآخرون ، رغم أنه فى متناول أيديهم ، هو صورة أخرى من العالم (بكسر اللام) الذى يمتلك أيضاً سر الكون المقدس . فالعالم – شأن الشاعر – يرى مالا يراه الآخرون، رغم أنهم يتعايشون مع ظواهره ، أو يخضعون لنتائجه أو تأثيراته.

إن التنوع فى طبيعة الخيال الخلاق، هو – بصورة أو بأخرى – تنويع لطبيعة المخيلة الإبداعية للإنسان ، فى مختلف مجالات عملها. ومن السهل إثبات التشابه – إن لم يمكن التطابق – بين الخيال الشعرى أو الفنى من ناحية ، والخيال العلمى أو الرياضى من ناحية أخرى. فكل أنماط الخيال الإبداعى إنما تخضع لقانون أساسى، هو ذلك القانون الذى طرحه كوليردج حين أشار إلى أن الخيال الخلاق يعتمد على مبدأ التوازن (أو التوفيق) بين المتناقضات. وإذا كان الشعر – والفن بشكل عام– يبحث عن الوحدة الخفية بين الظواهر التى قد تبدو متباعدة ، لكنها تنتظم داخل إطار غير مرئى أو غير محسوس للكافة، فإن العالم أيضاً يبحث عن الإطار الكونى الذى تنتظم بداخله العديد من الظواهر التى قد تبدو وكأنه لا رابط بينها.

وعلى ذلك ، فإنه يمكننا أن نقرر أن الخيال الخلاق لدى إينشتين أو ماكس بلانك، هو صورة أخرى من الخيال الإبداعى لدى كوليردج أو إليوت . لقد كانت مفاجأة قاسية للعلماء فى بداية القرن العشرين أن يفسر إينشتين الظاهرة الكهروضوئية على أساس أن الضوء مكون من جسيمات أسماها " فوتونات ". فهذا هو التعليل الذى وضعه فى العام ١٩٠٥ لانبعاث الإلكترونات من سطح بعض الأجسام المعدنية حين يسقط الضوء عليها ، فهى تنطلق بفعل اصطدام جسيمات الضوء بها، وليس فى النظرية الموجية – التى كانت سائدة – ما يفسر

ذلك[١١]. فإينشتين قد كشف عن "السر المقدس" للطبيعة الضوئية ، والتى لم يستطع الآخرون – وهم من العلماء – أن يضعوا أيديهم عليها.

فإذا ما أضفنا إلى ما سبق آراء إينشتين فى النظرية النسبية العامة عن انحناء (الزمكان)، بل وشرحه لوجود الثقوب السوداء فى الكون ، سنجد أنه قد قام بنوع من التوفيق بين المتناقضات، حيث قام بحل التناقض بين قوانين نيوتن وتصرف الضوء. لقد أدى إلغاء هذا التعارض / التناقض إلى أن يصل الخيال الخلاق للعلم إلى نتائج مبهرة، خاصة تلك التى تتعلق بفكرة " الكون المتكور". كذلك فإن الخيال الخلاق لدى ماكس بلانك يمكن أن نضع أيدينا عليه من خلال دراسة نظرية الكم (الكوانتم). فقد أعاد خياله الارتباط بين عناصر مشتقة من أصول مختلفة، لتئول فيما بعد إلى أبنية جديدة ، حين ربط بين الانفجار العظيم وميلاد الزمان والمكان فى نفس اللحظة. إن هذا الخيال يقدم لنا صورة الكون ، تبدو – لفرط غرابتها – أقرب إلى الصورة الشعرية منها إلى الصورة العلمية.

وهذا ما يؤدى بنا إلى التأكيد على طبيعة العلاقة بين الخيال الخلاق من ناحية ، وطريقة استخدام المبدع له من ناحية أخرى. فالمبدع حين يميل إلى استخدام خياله، فإنه لا يودع العالم الذى يعيش فيه، بل يضع نفسه فى سباق جديد، ليس مصنوعًا كله، إن كان طريقًا غير ممهد، حيث يختار المبدع أن يسير فيه، وهو – فى نفس الوقت – يستكشفه، ويمهده، عساه يصل من خلاله إلى الموقع الذى يلتقى فيه بهدفه[١٢]. وهذا التصور ينسحب على كل المبدعين الذى يستخدمون الخيال الخلاق، فى سبيل الوصول إلى أهدافهم على اختلافها: علمية ، أو أدبية ، أو فنية.. إلخ.

على أن المضى فى هذا الطريق المجهول وغير الممهد فى عالم الإبداع ، ليس تحررًا من كل قيد أو تمردًا على كل معيار ، بل إن التمسك بعدد من القيود هو

الفيصل بين الخيال المبدع والانهيار الفصامى[١٣]. فالإبداع هو تفكيك للعناصر والعلاقات ، وإعادة ترتيب لأشياء كانت موجودة قبلاً، مع إضافة عناصر أخرى لم يكن بينها ارتباط قبلى مع العناصر القديمة. ومن هنا ، تتأسس علاقات جديدة ، خارجة على القانون السائد ، لكنها تخضع لقانونها الخاص.

الخيال الإبداعى

إن مصطلح الخيال الإبداعى يرتبط عادة بالأدب والفن، وهو فى أوسع استخداماته وأكثرها عمومية، يصف النوع غير الواقعى من الأدب القصصى، فى أى نوع من الأنواع الأدبية: الحكاية الشعبية، السيرة، الملحمة، القصة القصيرة، الرواية المسرحية.. إلخ. ويمكن أيضًا أن يوجد فى أى أسلوب أو نوع بنائى أو معالجة، ولذلك فإن الأدب الخيالى لا يرتبط بأى نوع أدبى بذاته، ولا بأى أسلوب أو نوع للمعالجة أو للبناء بالتحديد لوحده، ولكنه يتميز بابتكاره (أو باستخدامه) لأحداث سحرية، كما فى رواية نجيب محفوظ "ليالى ألف ليلة"، أو غير طبيعية كما فى روايته أيضًا "رحلة ابن فطومة"، وتحدد علاقة الخيال الإبداعى (الأدب الخيالى) بالقواعد "الواقعية" وإمكانات الحياة العادية اليومية، التى يسعى الأدب العادى أو الواقعى – إجمالاً – أن يحاكيها، أو يلتزم بها. ويوصف الخيال الإبداعى أحيانًا بأنه وسيلة جديدة لإيجاد "رمز" مناسب لنقل (أو للتعبير عن) معنى أخلاقى أو تربوى.. إلخ. غير أن السؤال الرئيسى يظل: من أى شىء يتيح الخيال – للمبدع – الهرب؟ وإلى أى شىء يكون الهرب؟. ويمكن أن يقال: إن الأدب الخيالى (الذى يعتمد على الخيال الإبداعى) مثله مثل الأشكال أو القوالب الإبداعية يتيح الفرصة لإجراء مواجهة بين صفات وملامح "عالمنا العادى" هذا،

وبين "عوالم أخرى" لا تشبهه، الأمر الذى يتيح – بالتالى – تحدى أو معارضة التصورات المستقرة الشائعة عن العالم "الحقيقى" أو الواقعى، وما يصاحبها من منظورات وآراء حول النظام مثلاً أو الشرعية أو ما هو غير قانونى، وعما يعتبر اعتدالاً أو إسرافًا متطرفًا أو مبالغًا، فتصبح " نقدًا" غير مباشر للعالم الحقيقى، ولقواعده المستقرة، فتصبح نوعًا من المجاز الواعى والقاصد " يشير إلى المجتمع الحقيقى الفعلى القائم، أو يكون نوعًا من الاستقرار اللازم أو البديهى، لما قد يترتب على قيام " واقع " حقيقى يشبه الواقع الخيالى فى مضمونه، وليس فى شكله ولا فى أساليبه، وإنما يشبهه أو يتعارض معه تعارضًا رأسيا كاملاً.

وقد رأى تودوروف أن المبدعين يترددون عادة بين ما هو "عجائبى" وبين "الغريب" ففى العجائبى يخترع المبدع تفسيراً ودوافع "غير طبيعية" لأحداثه، بينما يكتفى فى "الغريب" بالتفسير والدوافع و(الصور) الطبيعية ، أو الأقرب إلى الطبيعة (الاجتماعية) الواقعية[١٤].

الخيال الثانوى

لأن الخيال الأدبى – والشعرى خاصة – هو محل دراستنا، فسوف نتوقف عند أنواعه الضمنية. ونتيجة لهذا التعدد الضمنى، فإن مردوداته تختلف من شخص لآخر، ولذا فإن رتشاردز يرى أنه توجد على الأقل ستة معانٍ لكلمة الخيال، يمكن تلخيصها فيما يلى:

١– أن أكثر هذه المعانى شيوعًا، وإن كان أقلها أهمية، هو توليد صور واضحة

٢- غالبًا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز

٣- وهناك معنى أضيق لكلمة الخيال، يوجد حينما يقصد بها تصور الحالات الذهنية للغير، عن طريق المشاركة الوجدانية، ولا سيما حالاتهم العاطفية

٤- وهناك معنى آخر للخيال ، هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد بينها رابطة عادة. وطبقًا لهذا المعنى، يقال إن أديسون يتمتع بقسط كبير من الخيال، وإن أية رواية مفرطة فى التوهم والتهويل تتحقق فيها أقصى درجات الخيال

٥- ويلى النوع السابق ذلك الجمع الملائم بين أشياء يظنها الناس عادة أنه لا رابطة بينها، ومثال ذلك الخيال العلمى

٦- وأخيراً نصل إلى ذلك المعنى للخيال الذى يهمنا هنا أكثر من غيره. لقد كان كوليردج أول من عرف الخيال بهذا المعنى، ونقصد بذلك مفهومه عن الخيال الثانوى(١٥)

وفى كتاب "سيرة أدبية" قام كوليردج بتقسيم الخيال إلى قسمين أساسيين: خيال أولى، وخيال ثانوى. وهو يقرر أن الخيال الأولى هو القوة الحيوية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنًا، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى (الأنا) المطلق. أما الخيال الثانوى فهو صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولى فى الوظيفة، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة. إنه يذيب ويمحو ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه - على الأقل - يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثال. إنه فى جوهره حيوى، بينما الموضوعات التى يعمل فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها(١٦). فالخيال الأولى لدى البشر - إذن - أشبه بالغريزة، فهو يولد

مع الشخص ذاته، وبالتالى فإن الجميع يمتلكونه لمجرد إنتمائهم للنوع الإنسانى. أما الخيال الثانوى فهو مرتبط بالخلق والإبداع، إذ أنه يعيد ترتيب مفردات الظاهرة التى يعمل عليها، فيستبعد بعض عناصرها، ويضيف إليها عناصر أخرى لم تكن موجودة فيها من قبل. وهو إذ يعيد إنتاج تلك الظاهرة ، فإنه يمارس نوعًا من الهدم، لكى يعيد البناء طبقًا لمنطق إبداعى آخر، لا طبقًا لقوانين الواقع التى استبعدها. فالخيال الأولى يعد من العوامل الرئيسية فى عملية الإدراك، فى حين أن الخيال الثانوى هو الخيال الفنى أو الشعرى على وجه الخصوص. وهو إذا كان صدى للخيال الأولى، فإنه – طبقا لكوليردج – أسمى منه، لأن مهمته أن يضفي على اضطراب الحياة وتشتتها، وما تقدمه من تجربة ناقصة مجزأة، شكلاً موحداً، يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها.

ومن المهم الإشارة إلى أن الخيال الثانوى ليس مجرد إبداع لاستعارات حية ، ولكنه أيضًا تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتبادلة . وتبدو الملائمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة، ندركه فى المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملائمة تجعل الخارجى داخليا والداخلى خارجيا ، وتحول الطبيعة إلى فكر والفكر إلى طبيعة(١٧) . أى أن أهمية هذا النوع من الخيال ، إلى جانب إضفاء قدر من الجمالية على النص، تتمثل فى قدرته على إحداث نوع من التجانس بين الظواهر المختلفة فى طبيعتها، وخاصة المتناقضة منها. ولا يعتمد الخيال الثانوى على استثمار جوانب التماثل (أو المشابهة) بين مختلف الظواهر، لكنه يؤسس رؤية خاصة تتطلب الكشف عن جوانب ارتباط غير ظاهرة أو ملموسة بين هذه الظواهر، لا يمكن الكشف عنها إلا عبر الحدس الباطنى للشاعر وحده (الاستبصار).

وفى هذا الصدد ، فمن الضرورى أن نلفت الانتباه إلى أهمية الخيال فى الجمع أو التأليف بين الخصائص والكيفيات المتقابلة، والتى تميز الخيال الثانوى تحديداً. وطبقًا لتصور كوليردج، فإن الخيال الثانوى هو بمثابة توفيق وملاءمة بين متقابلين، يسمحان بتصنيفها فى لوحة دقيقة. ويتيحان الكشف عما ينطوى

عليه هذا الخيال من تركيب جدلى. وإذا استهدينا بلوحة ويمزوت وبروكس أمكن أن يوضع التركيب الجدلى فى شكل ملاءمة بين :

التشابه	Sameness	و	الاختلاف	Difference
الكلى العام	General	و	العينى المتشخص	Concrete
الفكرة	Ideal	و	الصورة	Image
التصورى	Representative	و	الفردى	Individual
الألفة	Familiarity	و	الجدة	Novelty
النظام	Order	و	العاطفة	Emotion
الحكم	Judgment	و	الحماس	Enthusiasm
الصناعى	Artificial	و	الطبيعى [١٨]	Natural

وطبقًا لما سبق، فإن كوليردج يقدم تعريفًا للخيال، باعتباره الملكة التى تحمل الكثرة إلى الوحدة، بينما يفرق بينه وبين التوهم، باعتبار أن التوهم لا يتجاوز القدرة على الجمع والتكديس، وبالتالى فإنه ينتمى إلى الخيال الأولى، دون أن

يتمكن – أى التوهم – من أن يصبح خيالاً منتجًا. ومن المهم أن نفرق بين الخيال المنتج، الذى يهدم لكى يعيد البناء، وبين التوهم، فكلاهما ليس سوى تعبير عن قدرة الإنسان على استرجاع صور لأصول شعر بها من قبل، ولا يوصف الخيال بأن يسترجع أو يستنسخ (يعيد إنتاج) إلا إذا كانت الصور التى يولدها تطابق الواقع الخارجى. أما إذا أعاد الخيال الترابط بين العناصر المشتقة من أصول مختلفة، بحيث تئول إلى أبنية جديدة، فإنه – عندئذٍ – خيال منتج(١٩). وهكذا، فإن الوهم يصبح مجرد امتداد لمفهوم الخيال الأولى، لعدم قدرته على إنتاج أبنية جديدة، فى نفس الوقت الذى لا يتجاوز فيه استرجاع أو استنساخ الواقع ، طبقًا لمنطق الواقع ذاته. على أن الذاكرة تلعب دورًا أساسيا فى تشكيل العمليات الذهنية المرتبطة بالخيال سواء أكانت واعية أو لا شعورية. فالخيال – فى صبغته الإبداعية – يعتمد على الذاكرة اعتمادًا كليا وذلك من خلال عمليات التذكر . والتذكر نوعان :

الأول : " التذكر التلقائى " وهو خطور الذكريات فى الذهن بدون أن تكون هناك دائمًا مناسبات ظاهرة لحضورها ، ويكون التذكر التلقائى بمثابة عملية تداعٍ وترابط

والثانى : ويقابل هذا النوع " التذكر المتعمد " أو " الاستدعاء "

والنوع الأول من التذكر الذى تسبح فيه قوة التخيل يعتمد على فكرة تداعى المعانى، أى ترابطها فى أثناء التخيل أو فى أثناء التفكير(٢٠).

وقد حصر الباحثون الأقدمون العوامل التى تؤدى إلى تداعى المعانى فى قوانين ثلاثة أساسية وهى:

التجاور

التشابه

التضاد

وكلما اشتدت الرابطة بين معنيين ، واتضحت الصلة بينهما ، كان كل منهما أسرع في دخول دائرة الشعور عقب الآخر، وهذه الرابطة تتمثل فى القوانين الثلاثة التى ذكرناها : فإذا خطرت للشاعر فكرة – أو صورة ما – ارتبطت هذه الفكرة بما يماثلها – مجاورة أو تشابهًا أو عكسيا – مما هو مختزن فى الذاكرة من واقع قراءاته المختلفة ، ويحدث هذا تلقائيا دون تعمد من الشاعر ، بعكس النوع الآخر من التذكر الذى يتعمد فيه الشاعر البحث والتنقيب فى زوايا ذاكرته عن فكرة أو صورة يستعين بها على التعبير عما فى نفسه . وهذا التذكر المتعمد يعتمد على قانونين :

الأول: "قانون التردد"، ومعناه أن الصور أو المعانى التى يتكرر ورودها فى الإدراك الخارجي أو فى الذهن تكون أسهل استدعاءً من غيرها

الثاني : "قانون الحداثة"، ومعناه أن الصور والأفكار التى تصل حديثًا فى الإدراك أو التفكير تكون أسرع قابلية للاستدعاء من غيرها (٢١)

وكما فرقنا بين الوهم والخيال ، فمن الضرورى أيضًا أن نفرق بين صور الخيال وصور الذاكرة. إن الفرق الجوهرى بينهما أن الأخيرة تخضع لمقولتى التوالى فى الزمان، والتتالى فى المكان. أما صور الخيال فتنطوى على تحطيم قصدى لهذه الكيانات، إذ الخيال تحقق للإرادة والحرية. إننا عندما نتخيل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلة الكافية، فنكون عندئذ على أقصى درجة من الحرية (٢٢).

ومن المهم أن نؤكد على أن الأفكار والصور التى ينبعث بها الخيال فى ذهن الفنان ليست زبداً طافيًا بلا جذور، بل على العكس من ذلك، فالفنان يجذب إلى

ذاكرته كل ما رأى وسمع طوال حياته، ويحتفظ به فى ذاكرته كما تحفظ المواد فى المخازن الكبيرة. فالشاعر – كما يقول راسكن – " لا ينسى حتى أبسط النغمات التى سمعها فى أوليات حياته، وفى كل هذا الحشد المنوع الذى يختزنه فى الذاكرة يسبح الخيال البارع، فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقًا دقيقًا. وهذا العمل الذى يزاوله الخيال فى المختزن بالذاكرة دقيق للغاية، لأنه ليس تنظيمًا فحسب للمعلومات المهوشة المتشابكة، التى يشبهها بروستر بخطوط السكك الحديدية المتفرعة من العاصمة، بل إن له عملاً بنائيا أيضًا يتمثل فى قدرته على استخدام الماضى، أو بالأحرى فى القدرة على تصوره"[٢٣].

وفى المقابل، فإنه من منطلق مبدأى الإرادة والحرية اللازمين لتحقق الخيال المنتج، فإنهما يصبحان شرطين لازمين لعمل المخيلة الإبداعية. إن هذه المخيلة – كما يشير إليها بودلير – تفكك العالم كله، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالمًا جديدًا، بمقتضى قوانين تنبعث من أعماق النفس[٢٤].

إن مبدأ الإرادة الذى يتمثل فى الدأب الدائم الذى ينتجه الوعى ، حيث يتجه – بإصرار – نحو الخلق والإبداع، إنما يشير إلى تهيئة المناخ الملائم لاستدعاء الصور المختزنة فى اللاشعور، لكى تتحول إلى منتج إبداعى. أما مبدأ الحرية فيشير إلى أن هذه الصور قد تنبثق فجأة من اللاشعور، نتيجة وجود محفز خارجى يتمثل فى تجربة مشابهة لتجارب أخرى مختزنة فى الوعى الباطن للمبدع. وهناك من يتصور أنه لا دخل للفنان فى استدعاء تلك التجارب (أو الصور)، لأنها تنبثق تحت تأثير (الإلهام)، الذى يشبه نوعًا من القدرة الميتافيزيقية الفائقة لصاحبه. ورغم تحفظاتنا العديدة على فكرة الإلهام، فإنه إن وجد فهو أشبه بكائن خامل وكسول، وهو فى حاجة دائمة لمن يوقظه ويحفزه.

ورغم أهمية مبدأ المصادفة فى تحريك كوامن اللاوعى، فإن هذا اللاوعى فى حاجة دائمة لما يشبه " الطلق الصناعى "، بافتراض أن عملية الخلق تشبه عملية الولادة البيولوجية. وعلى ذلك، فإن مبدأ الإرادة يمثل نوعًا من الإلحاح على تصدير حوافز يومية إلى مكونات اللاوعى، حتى تستثيرها، من خلال إطلاق شفرات عديدة قد يستجيب اللاوعى لأحدها. ولقد أكد بول فاليرى على تزاوج مبدأى الإرادة والحرية، حيث أطلق كلمته الشهيرة: " الآلهة تمنحنا مطلع القصيدة، ونحن نكملها ". فالإبداع هو عمل دائب ينتج عن حركة الوعى، وهذا العمل هو الذى يحرك كوامن اللاوعى ويستثيرها لكى تنفجر مكوناتها، وبذلك فإنه من غير الممكن أن نفصل بين المبدأين السابقين، حيث لا إرادة بلا حرية لا واعية، ولا حرية بلا إرادة واعية.

الخيال الشعرى

يشير جورجى جاتشيف فى كتاب "الوعى والفن" إلى أننا إذا أردنا تعريفًا موجزًا للفن الكلامى، أى الأدب، لقلنا أنه "القدرة بواسطة الخيال على صوغ فعل الحياة"[٢٥]. فالأدب يعيد إنتاج العالم الخارجى، من خلال تأسيس عوالم خيالية، تتقاطع مع العالم الخارجى ولا تتوازى معه، عبر تفكيكه وإعادة ترتيب العلاقات التى تنظم مكوناته. وفى هذه الحالة، فإن الفنان – المبدع فى نشاطه – من خلال وضع قواه فى أعلى درجات توترها، يكون قد تخطى ذلك التنافر بين الإنسان والعالم . وفى محصلة الفعل الجمالى فإن " الأنا" والعالم المنفصلين منذ البدء، يغدوان كأنهما متكافئان، وعندئذ يتصل الإنسان لحظة بما هو عظيم، وسامٍ، أى بجوهر حركة الحياة[٢٦]. وبالطبع، فإن هذا الاتصال لا يمكن أن يتحقق فى الأدب، إلا عبر توسط الخيال المنتج (أو الخيال الفعال) كى يجعل هذا العالم قابلاً للفهم.

ليس الخيال – إذن – مرتبطًا هنا بمقولة الجميل، بل مقولة السامى. إنه ينبثق من الانفصال بين "الأنا" والعالم، من إحساس الشخصية المرضى بحدودها، ومن طموحها الحار لتخطى حدودها ومضاهاة العالم، ومضاهاة الجوهر. ومن هنا، ينبع ما يميز الأدب من توق وحنين إلى الأسمى، النوستالجيا، والسعى، ومما له دلالته أن نشاط الوعى وقدرة الخيال لم يكونا على الإطلاق مشكلة بالنسبة للمرحلة القديمة. وأن أرسطو يطرى على التراجيديين والشعراء لا على جرأة الخيال لديهم، بل على صدقهم فى محاكاة الطبيعة، وعلى وحدة الكل. وحين نقرأ سوفوكليس وهوميروس لا تدهشنا جرأة الخيال الفردى (فقد تلقى القدماء سلفًا صور المثيولوجيا)، أما عندما نقرأ دانتى وشكسبير وكالديرون وميلتون وجوجل، فإن ما يدهشنا بالضبط هو قدرة الخيال قبل كل شيء. وليس من باب المصادفة أن بوكاتشيو فى السوناتا التى ألفها بمناسبة وفاة دانتى، إنما يبدى إعجابه قبل كل شيء بخيال دانتى(٢٧).

وإذا كان الخيال يلعب هذا الدور المحورى فى الأدب بشكل عام، فإنه يصبح أكثر أهمية حين يمارس نفس الدور فى الشعر. فالرؤية الشعرية لا تعيد إنتاج العالم، بل إنها تنقضه ، إذ تدخل معه فى حالة من الصدام. ومن هنا ، فإن " أنا " الشاعر تظل محتفظة بمسافة بينها وبين العالم ، حيث توازيه ولا تتقاطع معه . وفى هذه الحالة من الفصام، يصبح الخيال هو الرابطة الوحيدة بين الأنا والعالم، وبين العام والخاص، وبين الذات والموضوع ، وبين الشاعر والتجربة . فالقصيدة لا ترأب تصدعات الواقع، لكنها تستحيل لكى تصبح نصا " كاشفًا " له.

وفى تعامله مع العالم، فإن الشاعر يستند إلى رؤيا خاصة، تتميز بأنها ذاتية بالأساس فى محاولة لكى يجعل هذا العالم قابلاً للفهم. وفى هذا الصدد يشير وليم بليك إلى أن الرؤيا الشعرية رباعية الأبعاد، من خلال تدرج خاص تصل فيه

الرؤى المختلفة إلى لحظة الذروة، التى تمثلها الرؤيا الإبداعية بشكل عام، فهو يشير إلى أن الرؤيا ذات البعد الواحد هى ما يخص حياتنا اليومية، هى ما ندركه من خلال إحساساتنا فى مواجهة الأشياء.. أما الرؤيا ذات البعدين فهى التى تكون – بوجه عام – أسيرة لفعل الخيال، فتكون السحابة قد تشبه أسدين يتعاركان، وبقعة الحبر ربما اشتبهت راقصتين، أو طائرًا فى السماء، أو راكعًا فى الصلاة. وفى الرؤيا ذات الأبعاد الثلاثية لا نرى الأمر بسيطًا على نحو ما نرى فى الرؤيا ذات البعدين، إننا نراه رمزًا، وهذا ما رآه جوته فى فاوست، لقد شهد الكورس السماوى يغنى. إن الرمز يقدم الحقيقة السامية، إنه الوسط الذى نرى من خلاله الرؤيا المتفوقة للحقيقة، إنه يخصب الجدب الواقعى للعالم بفعل من أفعال الخيال.. الرمز واللهو والحلم: تلك هى الأبعاد المتعلقة بالرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة. أما الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة فهى رؤيا بعيدة، رؤية الأسطورة والنبوة، رؤيا الفزع والتطهير، أى أنها الرؤية المقدسة: الرؤيا الإبداعية[٢٨].

مبادئ الخيال الشعرى

أشار بودلير إلى أن الخيال الشعرى هو أشد المواهب علمية، لأنه يطمح إلى تحقيق التجانس الكونى . ولكى تتحقق علمية تلك الظاهرة ، فمن الطبيعى أن ترتكز على أسس ومبادئ تقوم بتحديد آلية عملها. ونحن نتصور أن المبادئ التى تنظم العمل الشعرى يمكن أن نوجزها فيما يلى :

- **تسلط الخيال الشعرى**
- **استقلال الخيال الشعرى**
- **البدائية**

• **التوفيق بين المتناقضات**

وبالطبع، فإن الخيال الشعرى قد لا يستند إلى تلك المبادئ جميعًا فى نفس الوقت، وربما يستند إلى مبدأ واحد أو أكثر، لكنه فى كل الحالات لا يخرج عليها جميعًا.

وبداية ، نشير إلى أن الخيال الشعرى يتميز بأنه يمارس نوعًا من الديكتاتورية على القصيدة، وهذا النوع من الخيال المتسلط هو الذى لا يقوم على الإدراك والوصف، بل على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد . إن العالم الواقعى يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة ، التى لم تعد تقتنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها ، بل تصر على أن تخلقها بنفسها(٢٩). على أنه تجدر الإشارة إلى أن مفهوم " الحرية المطلقة " هنا ، يقصد به تلك الحرية التى تتمرد كلية على قوانين العالم الواقعى ، وتنفيه إلى خارج حدود الذاكرة الإبداعية.

وإذا كانت الحرية المطلقة تعنى التحرر كلية من قانون الواقع الخارجى ، فإنها تخلق لنفسها أطرًا تتحرك من خلالها. فعالم الإبداع ليس تحررًا من كل قيد ، أو تمردًا على كل معيار، بل إن التمسك بعدد من القيود هو الفيصل بين الخيال المبدع والانهيار الفصامى، كما أشرنا من قبل.

وإلى جانب ديكتاتورية الخيال الشعرى ، فإن هناك صفة أخرى لازمة تضاف إليه ، وهى صفة :الاستقلال ". فقد أصبح تبشير بودلير باستقلال الخيال مبدأً رئيسيا فى المذهب السيريالى (الذى يطلق الخيال من مختلف قيوده). فقد رأى بودلير أن الأثر الفنى هو نتاج الخيال، وهو – مع ذلك – صحيح وواقعى فى الوقت نفسه. ولعل هذه الطريقة المثلى لتعريف الصدق فى العمل الفنى، فهو أن يتبع الفنان خياله بأمانة. وقد رأى بودلير – زيادة على ذلك – أن نتاج الخيال

يتأتى عن نوع حقيقى من الألم، وهو ليس ألم الحياة المؤقت العابر، الناتج عن فقدان الطمأنينة[٣٠]. وهو – فى الغالب – يقصد ألم معاناة الخلق، التى تشبه معاناة الولادة ، كما أنه ألم البحث عن الحقيقة بين ركام الظواهر المختلفة والمتناقضة، فى محاولة للوصول إلى التجانس الكونى، الذى يجمع مختلف الظواهر، فيما يشبه "وحدة الوجود".

فاستقلال الخيال – إذن – هو انفصال المخيلة عن قانون الواقع ، وخروجها المستمر على المنطق الذى يحكمه، والذى يعد بمثابة الأغلال التى تقيد حركة الخيال الخلاق فى التحليق المستمر إلى أبعد الآفاق . على أن هذا الاستقلال ، والذى يؤدى بالضرورة إلى مقولة " الصدق الفنى "، يجب أن يكون مشروطًا بخضوعه لثنائية : الهدم والبناء، فهو يهدم منطق الواقع ، لكى يبنى منطق الفن، وهو ينفى قانون الواقع لكى يؤسس قانونه الداخلى .

الخيال البدائى

لقد أدرك هيردر – ببصيرته الثاقبة – ما أثبته العلم فيما بعد: أن إنسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم كشىء متداخل غير محدد المعالم، وأنه احتاج أن يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الأشياء الأساسية فى حياته، من بين ظواهر العالم العديدة والمعقدة، وذلك حتى يوجد التوزان اللازم بين العالم وبينه هو ساكن هذا العالم[٣١]. ومن الواضح أن ثمة تشابهًا بين إنسان ما قبل التاريخ وإنسان ما بعد الحداثة، فالشاعر الذى يعيش فى هذا العصر يرى – بدوره – العالم ككائن هلامى ضخم، أجزاؤه متداخلة وعلاقاته غير محدودة المعالم. لذا، فإنه – عبر القصيدة – حاول أن يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار العناصر والعلاقات الأساسية، التى يجب على عمله الإبداعى أن يفيد منها بشكل ضمنى،

حيث تمثل خلفية للوحة الكون المضطرب. ومن هنا، تصبح القصيدة هى نقطة الاتزان الوحيدة بينه وبين العالم. وبذلك، فإن الشاعر يبدو وكأنه يعيد إنتاج أزمة اغتراب سلفه الأول فى العالم، من خلال اغترابه - هو ذاته - عن هذا العالم : فى الحالة الأولى كان الاغتراب قدريا، وفى الحالة الثانية صار الاغتراب إراديا. لذلك، أحيانًا ما يحس الشاعر - بشكل لا واعٍ - بحنين إلى الخيال البدائى، لكى يحاول - من خلاله - التعرف على الكون، بإزاء عجز خياله الراهن عن فهمه، فيما يشبه نوستالجيا النوع الإنسانى.

إن دفاع كوليردج عن الشعر ينطلق من الدفاع عن الخيال الثانوى، فى مقابل الخيال الأولى، لأن الخيال الأولى وسيلة إدراك للمحدود، بينما الثانى يعكس الاستخدام الإرادى للخيال، حيث يخلق مركبات جديدة، وهذا الاستخدام - بالمعنى الواسع- يعتبر استخدامًا شعريا . وكذلك ، ينطلق دفاع شيلى عن الشعر من دفاعه عن الاستعمال البدائى والبكر للغة ، لدى أولئك الذين يكشفون لأنفسهم طبيعة الحقيقة الواقعية بواسطة اللغة(٣٢). إن دفاع كوليردج عن الشعر - هنا - يستند إلى دفاعه عن الخيال مباشرة، بينما شيلى فى دفاعه عن الشعر يستند إلى الاستعمال البدائى البكر للغة، وهو دفاع عن الخيال - أيضًا - ولكن بشكل غير مباشر، لأن اللغة البدائية تتأسس على وصف الأشياء الحسية أكثر مما تؤكد على تسميتها، وبالتالى فإنها تشحذ عمل المخيلة.

وفى هذا الصدد يشير هيردر إلى أن لدى العرب الأوائل خمسين كلمة للدلالة على الأسد، ومائتين للثعبان ، وثمانى للعسل، وأكثر من ألف للسيف. بعبارة أخرى، فإن الأسماء الحسية - فى المجتمع البدوى - لم تكن قد استكملت تركيزها بعد فى تجريدات. وهنا يؤكد هيردر على أن اللغة البدائية "غنية لأنها فقيرة"!!، حيث لم يكن لدى مبتكريها خطة، لذا لم يكن يسعهم الاقتصاد(٣٣).

فالترادف – فى اللغات البدائية – هو انتقال من تسمية الشيء إلى استدعاء حالاته ، أى انفتاح المخيلة على طبيعته دون أن تنغلق على مسماه.

وفى مرحلة باكرة من تاريخ البشرية، كان الفرد ذائبًا كليا فى نسيج الجماعة. وبفضل انعدام شكل الفرد، وغياب حدوده، ضمن الجماعة البدائية، تذهلنا إبداعات الوعى القديم بسيولة الخيال الحرة، وبتشكيلات عجيبة ومفرطة التشوه، وكذلك بتداعيات بالغة الجرأة، بالجمع بين ما هو تافه وما هو عظيم، أى بما لم يحلم به أكثر المبدعين تطرفًا فى القرن العشرين. والحقيقة أن الإنسان القديم لم يكن بحاجة لأى جرأة أو جهود من أجل خلق تداعيات حرة.. وهاكم المفارقة: فالإنسان /شبه الحيوان، وإنسان العصر الحديث (من نمط فاوست وأندريه بولكونسكى) بعالمه الداخلى ذى الثراء الذى لا نهاية له، كل منهما يحس بنفسه أنه كل شىء ، وأنه عالم صغير معادل للعالم الأكبر. بيد أن هذا الإحساس إنما ينبع عند الإنسان القديم من الغموض والفقر فى كلا العالمين.. إن حاجة الإنسان (فى حياته، وليس عبر السيرورة التاريخية للبشرية) إلى فرض سلطته المباشرة فى التو، على الطبيعة والعالم، استمرت تغذى نفسها بثمار الخيال الحر السيال، أى بالحكايات والخرافات والمعجزات[٣٤].

التوفيق بين المتناقضات

بداية ، يمكن رد مبدأ التوفيق (أو التوازن) بين المتناقضات إلى أفلوطين ، صاحب فكرة التوازن عن طريق الاختلاف . فلقد اعتقد أن العقل الموحد للعالم الصادر عن الواحد ، لن يستطيع الانتقال إلى عالم الخلق إلا فى صورة ناقصة، ومن ثم فإنه يحدث صراعًا بين كل جزء وجزء آخر . ومع هذا ، فإن المتضادات القائمة فى العالم المخلوق موجودة فى عقل العالم ، ومن هنا فقد أهم مكوناته .

إن التعارض ذاته هو دعامة التماسك فى عقل العالم ، ويكاد يكون دعامة وجوده. فالعالم إذن تآلف ، ولكنه تآلف وحصيلة وحدة قائمة على متضادات . إن كل الأشياء تنبعث من وحدة ، وتعود مرة أخرى إلى الوحدة نتيجة لحاجة الطبيعة الصرفة. وتكشف الاختلافات عن نفسها وتنبعث المتباينات ، وإن كانت كل الأشياء تنطوى تحت نسق منظم واحد نتيجة لوحدة الأصل . ومع هذا ، فكلما كانت طبيعة عقل العالم التعبير عن نفسه فى أفعاله ، فإنه يتحتم عليه خلق كل الدرجات الممكنة من الاختلاف ، أبعدها تطرفًا هى المتضادات. وهكذا ، تكون الكثرة اللامتناهية والمتضادات مجرد درجات من نفس الفعل الخلاق ، مهما بدأ فى متضمناتها من اختلاف(٣٥).

وفى سياق تأسيس كوليردج لمبدأ التوفيق (التوازن) بين المتناقضات ، فقد تأثر بمذاهب كبرى كانت تعد فى عصره علامات تحول واضحة. وتبدو نظريته فى الخيال جماع مذاهب أشهرها " المذهب الترابطى"، ومذهب " الأفلاطونية المحدثة" ، ومذهب المثالية الألمانية "المتعالية"، ووجد نفسه فى "الواقعية المثالية" لدى فيشته وشيلينج(٣٦).

وإلى جانب مبدأى : تسلط الخيال ، واستقلال الخيال ، إضافة إلى مبدأ اكتشاف المنابع البدائية للغة ، يأتى مبدأ خلق التوازن (أو التوفيق) بين المتناقضات ليكون رابع هذه المبادئ التى يتأسس عليها مفهوم الخيال. وكوليردج يقرر أن تلك القوة التركيبية السحرية ، التى أفردنا لها لفظة الخيال ، تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدًا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق ، الإحساس بالقدرة الموسيقية

، والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال مهيمن . هذه الأشياء هى هبات الخيال(٣٧).

وهناك تعريف للشعر طرحه الرمزيون الروس، باعتبار أن الشعر هو "التفكير بواسطة الصور"، وهذا التعريف هو الأدق فى مجال تقديم مفهوم عن الشعر من وجهة نظرنا. فجماليات الشعر – فى مختلف المدارس والاتجاهات – تستند إلى الصورة الشعرية، التى يمكن أن نعدها المادة الفعالة "داخل التركيبة الشعرية". وما من شك أن الصورة الشعرية هى نتاج لتفاعل الكلمات مع الخيال، الذى يكون بمثابة رحم تتخلق بداخله مجمل صور القصيدة. فالخيال يقوم بالدور الأساسى فى تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذى يلتقط عناصرها من الواقع المادى الملموس، وهو الذى يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات، لتصبح صورة للعالم الشعرى الخاص بالشاعر، بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية. فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المحسوس، ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع حرفيا وإنما يبدأ منها ليتخطاه ويتجاوزه ، ويحوله إلى واقع شعرى(٣٨).

وعلى ذلك ، فإن الخيال الشعرى – أو ما نطلق عليه الخيال الثانوى – يتحول من خلال القصيدة إلى خيال منتج ، حين يقوم بالتوفيق بين الخصائص المتنافرة داخل الواقع الخارجى ، لكى يعيد إنتاجه مرة أخرى من خلال الشعر . وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته فى التأليف بين عناصر الصورة ، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ، ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية ، وتتضاعف إيحاءاتها(٣٩).

إن لقوة الخيال مظاهر متعددة، منها إدراك التماثل فى الأشياء المختلفة أو التخالف فى الأشياء المتماثلة. غير أن ربط العناصر المتباعدة أو

المتنوعة و تقريبها وإدماجها، ربما لا تكون الشاهد النهائى على قوة الخيال، لأنها - فيما يقول هويلرايت - قد تتخذ مظاهر أخرى. وحيوية العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوعة ، فقد تكون أقرب إلى نقل التجربة التلقائية ذاتها ، من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردى أو الخاص ، وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من الاتجاه نحو الأشياء(٤٠).

وفى هذا الصدد، فإننا نرى أن القصيدة عند ألن تيت هى اتجاه إلى رؤية الكل، وهى غير قابلة للبرهان المنطقى. إنها لا تتوقف على الوسائل كما هو الشأن فى العلم، ولا على الغايات كما هو الحال فى الدين، مما يعنى أننا لا نملك إزاءها إثباتًا خارجيا. والقارئ - بعد ذلك - أمام أمرين: إما أن يقبض على الكل بواسطة الخيال، وإما أن يتعذر عليه ذلك بدونه (٤١).

وفى إطار العلاقة بين الخيال والصورة، يشير كوليردج إلى أن الخيال هو "روح تشكيل"، فالقصيدة تستقى الوحدة من الرؤيا الخيالية التى تشيع فيها، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية(٤٢). وبالتالى، فإن الاختلاف بين العالمين: الداخلى والخارجى ليس اختلافًا فى الدرجة، لكنه اختلاف فى النوع. ويتمثل هذا الاختلاف النوعى فى اتباع كل من العالمين منطقًا خاصا به، يغاير منطق العالم الثانى، فالمنطق الصورى يسيطر على العلاقات داخل العالم الخارجى، بينما المنطق الفنى - الذى يتأسس على الخيال - هو الذى يتحكم بالعلاقات داخل العالم الداخلى للعمل الإبداعى.

وعلى جانب آخر ، وفى إطار العلاقة بين الخيال والإدراك فإن كوليردج يقرر أيضًا أن الخيال هو الرابطة التى تجمع ما بين عالم الشعور وعالم الإدراك والفهم. وهذا التعبير دقيق للغاية، يبين بوضوح أن الخيال ليس مرآة جامدة تعكس أفكارًا وصورًا ساعة الإلهام فحسب، بل هو أداة حية، إذ لا يكتفى بمجرد

النقل وعكس الأشكال والمحتويات، بل إن من طبيعته التحليل والبعث وخلق الصور الجديدة، التى تكون لها رواسب قديمة فى نفس الفنان، وإذا لم يكن للخيال القوة فإنه لا يستحق أن يطلق عليه اسم الخيال، بما يثيره فى النفس من معانى الانطلاق والسمو والتحليق فى أجواء عوالم بعيدة المنال(٤٣).

وإذا كنا قد ناقشنا مفهوم الخيال عبر التدرج من الخيال الخلاق إلى الخيال المبدع ، وصولاً إلى الخيال الشعرى ، فإن هذا التجلى الأخير يصل إلى ذروة توهجه عبر مفهوم الصورة الشعرية . فالصورة الشعرية تمثل قمة الهرم فيما يتعلق بمفهوم الخيال بشكل عام ، مما يتطلب أن ندرسها بشكل مستقل ، لما تتميز به من اتساع وذلك فى فصل خاص بها ، مما سيلى هذا الفصل.

عناصر الخيال الشعرى

يشتمل الخيال الشعرى على مجموعة من العناصر التى تؤدى دوراً جماليا داخل القصيدة، والتى تتدرج من البسيط إلى المركب، وصولاً إلى العنصر الأكثر تعقيداً. وهذه العناصر قد تكون قاسمًا مشتركًا بين الخطاب الأدبى النثرى والخطاب الشعرى، لكن يظل هناك فارق حاسم فى كلتا الحالتين، يتمثل فى طريقة استخدام تلك العناصر داخل كل خطاب، وما يستهدفه منتج النص منها. فاستخدام عناصر الخيال داخل النص النثرى تكون أقرب إلى نوع من التوشية الجمالية، وتستهدف – فى النهاية – إبراز المعنى داخل الوظيفة الاتصالية للغة النثرية. وفى المقابل، فإن الاستخدام الشعرى لتلك العناصر يستهدف التأكيد على فعل المجاوزة لا التوصيل، عبر إحداث انحراف (أو إزاحة) عن اللغة النثرية، وصولاً إلى نوع من الكشف أو خلق الحالة أو الإيحاء .

وكما أشرنا من قبل فإن تلك العناصر تتدرج من البسيط إلى المركب ، ويمكن ترتيبها كالتالى :

المجاز

التشبية

الكناية

الاستعارة

الصورة الخيالية

وتتدرج الكثافة الشعرية داخل تلك العناصر من البسيط ، الذى تمثله العناصر الثلاثة الأول ، إلى المركب الذى تمثله الاستعارة ، باتجاه الأكثر تعقيداً ممثلاً فى الصورة الخيالية . وتتجه آراء بعض البلاغيين إلى التوحيد بين العناصر الثلاثة الأول، باعتبار أن الكناية والتشبية هما من أقسام المجاز ، بل إن هناك من يرى أن الاستعارة ذاتها هى أحد أقسام المجاز . وبذلك ، يصبح المجاز قاسماً مشتركًا لكل عناصر الخيال الشعرى ، وربما نتج هذا الخلط عن النظر إلى اللغة الشعرية باعتبارها لغة " مجازية" ، حيث يتم انحراف دلالة الكلمة عن مردودها المعجمى الذى وضعت من أجله .

بين البلاغة والخيال

قد يرى البعض أن العناصر السابقة من مجاز وتشبيه وكناية واستعارة ، هى محض عناصر بلاغية وبالتالى فإنها لا تنتمى إلى الخيال الشعرى، باعتبار أن هناك فروقًا أساسية لا يمكن إغفالها تفصل ما بين البلاغة

من ناحية والخيال من ناحية أخرى. وبالطبع فإننا لا يمكن أن ننكر تلك الفروق، لكننا نؤكد عل أنها فروق فى الاستخدام وليست فروقًا نوعية. فالعناصر السابقة هى قواسم مشتركة ما بين الخيال والبلاغة، وما يفرق بينهما – فى كلتا الحالتين – هو طبيعة استخدام أى منهما. ففى حالة البلاغة تتأسس تلك العناصر على التشابه / التماثل ، بينما فى حالة الخيال فإنها تتأسس على التناقض / التضاد، لكنها – فى كل الأحوال – تظل محتفظة بخصائصها التى اكتسبتها منذ أقدم العصور.

وقديمًا وحد عبد القاهر الجرجانى ما بين البلاغة والتخييل حين أشاد بالأخير، حيث يراه – فى الشعر – نبعًا فياضًا بالمعانى ، وسبيلاً إلى توليدها ، والافتتان فيها، والتعبير عنها بصورة رائعة لا تنتهى عند حد ، حتى ليمكن القول بأن تصوره له وحديثه عنه يقع قريبًا جدا مما رآه النقاد المحدثون، وخاصة أعلام النقد الرومانتيكى فى أمر الخيال ، ووظيفته فى خلق الصور الشعرية (٤٤).

لقد كان الشعر التقليدى يزخر بالعناصر البلاغية ، وإذا كان عبد القاهر قد أشار إلى أهمية التخييل فى القصيدة القديمة ، فإنما ليؤكد على التطابق بين المفهومين لدى البلاغيين القدماء. وفى هذا الصدد ، لم يكن عبد القاهر وحده هو الذى استخدم مفهوم التخييل ، باعتباره أساس شعرية النص ، بل سبقه إلى ذلك الفلاسفة المسلمون : الفارابى وابن سينا ومن بعدهما ابن رشد . كما استخدمه – نقلاً عن الفلاسفة – حازم القرطاجنى ، وغيره الكثير من النقاد البلاغيين ، مما يؤكد على أن كلا من الخيال والبلاغة كانا يعدان شيئًا واحدًا فى التراث النقدى. لذلك ، فإن الجرجانى يميز بين معنيين: عقلى وتخييلى، يحدد الأول بأنه المعنى الذى يجرى مجرى الأدلة والفوائد ، ويصفه بأنه ثابت وصريح ، ويحكم عليه بأنه " ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب" . ويحدد الجرجانى المعنى

التخييلي بأنه "الذى لا يمكن أن يقال أنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وأن ما نفاه منفى"، وبأنه" مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبًا، ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا" وأن الشاعر يجد فى التخييل " سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدى فى اختراع الصور ويعيد"، بأنه يكون فيه" كالمستخرج من معدن لا ينتهى"(٤٥).

ومن قبل، أشار ابن سينا فى تعريفه للشعر بأنه " كلام مخيل ، مؤلف من أقوال ذات إيقاعات متفقة ، متساوية متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم . فالكلام جنس أول للشعر ، يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها ، وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية(٤٦). كذلك ، فقد أشار حازم القرطاجنى إلى أن الشعر هو " كلام مخيل موزون مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أم كاذبة ، لا يشترط فيها بما هى شعر غير التخييل(٤٧).

وبعد هذا الاستعراض الموجز لأراء بعض الفلاسفة والنقاد والبلاغيين القدامى ، والذين رأوا أن العناصر البلاغية هى نفسها عناصر التخييل الشعرى ، فمن الممكن التأكيد على هذا التصور من وجهة نظر حديثة .

لقد استعرضنا – من قبل – العديد من تعريفات الخيال الشعرى ، ويمكن أن نضيف إليها تعريفين آخرين، إذ يمكن أن نعرف الخيال بأنه "مجاوزة الحقيقة" باعتبار أن الحقيقية – على حد تعبير عبد القاهر – " تجرى مجرى الأدلة والفوائد"، كما أن المعنى الذى تطرحه " ثابت وصريح" ، ويمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب، حيث كل معنى خيالى تجاوز لتلك الحقيقة الموضوعية، التى يحكمها المنطق العقلى، وبالتالى يمكن النظر إلى العناصر البلاغية باعتبارها عناصر خيالية، كما يمكن لنا أن نعرف الخيال الشعرى، باستخدام تعبير بنيوى،

بأنه " انتهاك العرف اللغوى ". فكل انتهاك لما تواطأت عليه الأعراف اللغوية، هو خروج على إمكانية الحكم على النص بالصدق أو الكذب.

وطبقًا للتعريفين السابقين ، تصبح العناصر البلاغية – على اختلافها– هى عناصر خيالية ، باعتبار أنها تتأسس على مجاوزة الحقيقة فى مختلف تجلياتها، وتنتهك العرف اللغوى بما يشتمل عليه من منطق عقلى . وبالتالى ، فإن أية عناصر لغوية لا تقبل القياس على مبدأى الصدق والكذب ، هى – فى النهاية – تنتمى إلى الطبيعة الخيالية . وتتحدد درجة كل عنصر طبقًا لدرجة اقترابه / ابتعاده عن الحقيقة الواقعية ، وكذا عن المنطق العقلى .

وهنا ، يمكن أن نتوصل إلى قاعدة ذهبية ، رغم أنها بديهية ، إذ تؤكد على الدمج بين البلاغة والخيال . وتتمثل تلك القاعدة فى أن كل اقتراب من الحقيقة هو ابتعاد بنفس الدرجة عن الخيال ، وكل مجاوزة للحقيقة هى اقتراب – بدرجة أو بأخرى – من الطبيعة الخيالية للغة . وطبقًا لتلك القاعدة ، فإن العناصر البلاغية والمتمثلة فى : (المجاز ، التشبيه ، الكناية ، الاستعارة) هى بمثابة عناصر للخيال الشعرى ، تتأثر درجة شعريتها طبقًا لطبيعة استخدام كل منها .

المجاز

يعد المجاز الاستخدام الأبسط للخيال فى مجال اللغة الأدبية، باعتبار أن أى مجاوزة للحقيقة المتعارف عليها هى بمثابة المجاز، كما سنلحظ من تعريف المجاز، كذلك فإنه يعد النمط البلاغى الأكثر شيوعًا فى اللغة التداولية، وفى لغة الحكى الشعبى. بل إن فنا كاملاً من الفنون الفلكورية، وهو الأمثال الشعبية، يتأسس على قواعد المجاز، إلا أن ألفتنا اليومية مع تلك الأمثال أدت إلى نوع من

المطابقة بين الحقيقة والمجاز. فحين يشير البعض إلى المثل الشعبى "(ظل رجل ولا ظل حائط)، فإن تعبير (ظل رجل) لا يشير إلى حقيقتة المعجمية، ولكن إلى معنى مجازى. فكلمة (ظل) هنا هى مرادف مجازى لمعنى حقيقى، وهو (العيش فى كنف الرجل). إلا أن هناك حقيقة بديهية يجب الالتفات إليها، وهى أنه رغم هذا الاستخدام المجازى، فإن هذا المثل يتجاوز مفهوم الإعراب بعد أن أصبح يعبر - يوميا - عن حقيقة اجتماعية، وبذلك انتقل من تركيبه المجازى لكى يمارس دور الحقيقة الحياتية والمنطقية. وبذلك، يتحول الكثير من المجازات - تحت ضغط الألفة - لكى يصبح تعبيراً عن مجازات "بالية" أو "ميتة"، حين تنتقل من مجاوزة العرف اللغوى لكى تصبح مطابقة له، أو على الأقل تصبح جزءًا منه.

ومن المهم - بداية - أن نتعرف على مفهوم المجاز، من خلال استعراض تعريف علمى له . فالمجاز هو " لفظ استعمل فى غير ما وضع له ، أى فى غير معناه الحقيقى على سبيل الخرافة لا التعقل " [٤٨]. إن كلمة " مجاز" (بزنة مفعل) من جاز الشىء يجوزه ، إذا تعداه ، وإذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل المعنى وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جاوزا به موضعه الأصلى، أو جاز هو مكانه[٤٩]. فالمجاز - فى اللغة - يرتبط بالحقيقة ارتباطاً وثيقاً ، فهى أصل له وهو فرع منها. فالطبيعى أن تكون مفردات اللغة - أية لغة - دالة فى أصل استعمالها على مدلولات معينة، اتفق عليها أبناء تلك اللغة، ثم يأتى أحدهم إلى لفظة مامن الثروة اللغوية، فينحرف بها أو يتجاوز معناها الأول إلى معنى آخر، عندئذ تسمى الكلمة فى الاستعمال الجديد (مجازاً) . وهكذا ، جاء تعريف البلاغيين العرب لكلا المصطلحين تعريفاً بسيطاً ، فقالوا فى تعريف الحقيقة إنها " الكلمة المستعملة فيما وضعت له فى اصطلاح التخاطب"، وقالوا عن المجاز إنه " الكلمة المستعملة فى غير ما وضعت له فى اصطلاح التخاطب"[٥٠].

وإذا كان مفهوم المجاز مطلقًا هو ذلك النوع العام الذى يرتبط فيه المعنى المجازى للكلمة ومعناها الحقيقى داخل علاقة مشابهة ، فإن المجاز المرسل يخرج على تلك العلاقة ، ويندرج داخل علاقات أخرى، يمكن التمثيل لها كالآتى[٥١]:

التعبير عن الجزء باسم الكل: إطلاق "الرقبة" على ذات الرقيق ، أو إطلاق "العين" على ذات الجاسوس

إطلاق الكل وإرادة الجزء: مثل " سكنت القاهرة "

علاقة المحلية: إطلاق اسم المكان على من يحل فيه، مثل "أصدر القصر الجمهورى قراراً..."

اعتبار ما كان (علاقة زمنية): وهى علاقة تلتفت إلى الماضى، مثل الآية الكريمة "وآتوا اليتامى أموالهم" سورة النساء -٢

اعتبار ما سيكون (علاقة زمنية): وهى علاقة تلتفت إلى المستقبل "ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمراً" سورة يوسف -٣٦

ومن المهم أن ندرك أن الاستخدام المجازى للكلمة لا يتم كيفما اتفق ، ولكنه يكون نابعًا من ارتباط من نوع ما ، بين المنقول منه والمنقول إليه . وهذه العلاقة - فى رأى البلاغيين - قد تكون المشابهة أو حقيقة أو خيالاً ، وقد تكون غير ذلك . وبذلك يأتى المجاز فى نمطين أساسيين ، هما : الاستعارة ، والمجاز المرسل (بمعنى المجاز الذى لم يتقيد بعلاقة واحدة مثل الاستعارة)[٥٢].

وفى إطار العلاقة بين المجاز والبلاغة التقليدية ، فإن نعيم اليافى يرى أن القضايا الخاصة بالمجاز أو بالأشكال البلاغية التقليدية عند العرب تنحصر فى

أربع مشكلات رئيسية، تتضح بها طبيعة الفكر البلاغى الذى يميل إلى التعقيد والمنطقة ، وهذه المشكلات هى :

مشكلة المشابهة

البناء المنطقى

الرؤية الإثنينية

الجمود(٥٣)

كما أنه يرى أن العلاقات بين المركبات فى الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هى علاقات حدسية تقوم على الاحتمال. فهى علاقات لا تقوم على المشابهة، أى لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هى علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهى حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده(٥٤).

وفى إطار العلاقة بين الصورة والمجاز، فمن المهم الالتفات إلى أنه إذا كان كل مجاز صورة ، فليست كل صورة – بالضرورة – مجازاً. فالحقيقة تشاطر المجاز دوره فى التعبير الفنى أو التصوير، وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده. ولذا عدت الصورة المجازية نمطًا من أنماط الصورة الفنية، لا نمطها الوحيد(٥٥).

التشبيه

نظراً لأن البلاغة العربية – فى كل تحولاتها – قد تأسست على مبدأ المشابهة (أو المماثلة) بين طرفين ، يكون أحدهما – عادة – غائبًا بينما ينوب الثانى بحضوره عنه ، فقد كان للتشبيه مكانة مركزية داخل الثقافة التراثية

بشكل عام . لذا ، فقد تناوله بالبحث معظم - إن لم يكن - كل البلاغيين القدامى، باعتباره الأساس الذى بنيت عليه البلاغة، وهم عادة يفرقون ما بين التشبيه الناقص والتشبيه الكامل من ناحية ، وكذا بين التشبيه المألوف والتشبيه البليغ من ناحية أخرى.

وفى البداية ، يشير الرمانى إلى التشبيه البليغ باعتباره "إخراج الأغمض إلى الأظهر. والأظهر على وجوه: إخراج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لاتقع عليه ، أو إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به، أو إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ماله قوة فى الصفة، أو إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها"[٥٦]. وفى نفس الوقت فإن عبد القاهر الجرجانى يرى أن التشبيه " قد يقع فى الصفة نفسها أو فى مقتضاها ، والأول أصل وحقيقى والثانى فرع ترتب عليه. فمشاركة الخد الورد من قبيل التشبيه الواقع فى نفس الصفة، وتشبيه اللفظ بالعسل فى الحلاوة واقع فى مقتضى الصفة . ومعلوم أن الاشتراك فى نفس الصفة أسبق فى التصور من الاشتراك فى مقتضى الصفة، كما أن الصفة نفسها مقدمة فى الوهم على مقتضاها ، فالحلاوة أولاً ، ثم أنها تقضى اللذة فى نفس الذائق. ومن قبيل فكرة النظم مذهبه فى التشبيه المركب من حيث هو نسبة بين الفعل والمفعول الصريح كقولهم:" أخذ القوس باريها"، أو مما يجرى مجرى المفعول كالجار والمجرور فى قولهم :" إنه كمن يخط فى الماء" ، أو الحال كقولهم :" كالحادى وليس له بعير"[٥٧].

على أننا من مجمل الآراء البلاغية التى تناولت التشبيه فى التراث البلاغى والنقدى ، نجد أن أسلوب التشبيه - عند تأمله - يكشف عن دلالتين اثنتين : إحداهما المقارنة ، والأخرى الوصف غير المباشر. وهذه الدلالة الثانية ناشئة عن الأولى ومرتبطة بها. فنحن حين نعمد إلى تشبيه شىء بشىء إنما نعقد بينهما

نوعًا من المقارنة فى الظاهر ، وهى مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر ، وإنما ترمى إلى وصف أحدهما بما تصف به نظيره[٥٨].

إن التشبيه يقوم على الربط بين أمرين على نحو خاص، ومؤدى هذا الربط وصف أحدهما بما يوصف به الآخر. ومرجع تحديد الصفة أو الصفات التى يراد إلحاق المشبه فيها بالمشبه به، إنما هو السياق الذى ينتظم التشبيه. فتشبيه الخد بالورد مثلاً، إنما يقصد به حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه[٥٩]. وعلى ذلك، فإن التشبيه هو علاقة قائمة على الإتيان بمثل تقوى فيه الصفة. وقد اشترطت النظرة القديمة وجود الشبه الحى بين طرفى هذه العلاقة فى العالم الخارجى، وحرصت على عقد المماثلات وصلات التطابق والتجانس بينهما، ولم تكن المغايرة ندا للمشابهة فيهما عند البلاغيين. فى حين أن النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل طبقًا للإدراك الداخلى للأشياء، وانفعال الشاعر بها. فالتماثل الشكلى ذاب فى حركة انفعالية، توحد بين التغاير والتشابه فى علاقات التشبيه.

وفى كتاب "العمدة" يقدم ابن رشيق تعريفًا للتشبيه، باعتباره "صفة الشىء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه"[٦٠].

وفيما يتعلق بأنواع التشبيه، فإن هناك ثلاثة أنواع رئيسية منه، وهى:

التشبيه التمثيلى: وجه الشبه فيه يكون صورة أو حالة منتزعة من تعدد المتشابهات

التشبيه الضمنى : لا يوضع فيه المشبه والمشبه به فى صورة من صور التشبيه المعروفة ، بل يلمحان فى التركيب

التشبيه المقلوب : هو جعل المشبه مشبهًا به ، بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر(٦١).

ومن المهم أن نفرق بين التشبيه من ناحية ، والمماثلة من ناحية أخرى ، حيث إنه كثيرًا ما يتم الخلط فيما بينهما . فالتشبيه – عند لوجيرن – يتميز بأنه يدخل عنصر تقويم كمى ، وعلى العكس تساعد المماثلة –على التعبير عن تقويم نوعى ، وذلك لأنها تدخل فى مجرى الجملة كلا من الكائن والشىء ، والحدث والحال التى تشتمل عليه – فى درجة عليا – على النوعية (أو الميزة) التى ينبغى إبراز قيمتها. وعلى جانب آخر يبين كونار أن المبالغة تكون معيارًا أساسيا للتمييز بين التشبيه والمماثلة ، أو بين التشبيه " التمثيلى " و " التشبيه الحقيقى " . فيكفى أن نقارن بين التشبيهين:

- **إنه قوى كأبيه ، وإنه قوى كأسد**
- **هى جميلة كأختها ، وهى جميلة كزهرة**

فى العبارة الأولى نجد تشبيهًا صحيحًا، وفى الثانية مبالغة مقصودة. وفى هذه الصورة وتلك ثمة تقريب لشىء مع شىء آخر، يبدو لأعيننا أنه مثال فى صفة من صفاته(٦٢).

الكناية

الكناية صورة من صور التعبير المجازى، إذ يصدق عليها مفهوم المجاز ، فى كونها نمطًا من التعبير يؤدى إلى المعنى أداءً غير مباشر، لعلاقة بين المعنى الثانى والمعنى الأول ، وهذه العلاقة هى اللزوم. فالكناية يراد بها – عند عبد القاهر – أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى، فلا يتذكر باللفظ الموضوع

له فى اللغة، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود ، فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه. مثال ذلك قولهم "هو طويل النجاد" ، يريدون طويل القامة ، و "كثير رماد القدر" يعنون كثير القرى ، وفى المرأة ": نؤوم الضحى"، والمراد أنها مترفة مخدومة ، لها ما يكفيها من أمرها. فقد أرادوا فى هذا كله معنى، ثم لم يذكره بلفظه الخاص به. ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه فى الوجود (٦٣).

ويرى بعض البلاغيين المتأخرين ضرورة فصل الكناية عن المجاز، وجعلها نمطًا من التعبير مستقلاً برأسه، إذ أن المجاز لا يمكن فيه إرادة المعنى الحقيقى، بل إنه من الضرورى – فى رأيهم – أن يشتمل المجاز على قرينة لفظية أو عقلية، تحول دون إرادة هذا المعنى، فى حين أن الأمر ليس كذلك فى الكناية. ونرى أن إمكان إرادة المعنى الحقيقى أو عدم إمكانه، لا ينبغى أن يكون فارقًا بين الأسلوبين، ما دامت الخاصية الجوهرية لكل منهما واحدة، وهى التعبير باللفظ عن معنى آخر غير معناه الموضوع له لعلاقة بين المعنيين. ثم أن هناك من الكنايات ما لا يمكن إرادة المعنى الحقيقى له، كتلك التى يسميها المتأخرون كناية عن نسبة، كقولهم "الذكاء بين عينيه"(٦٤).

ويرى عبد القاهر الجرجانى أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح. وهو يفسر تلك النتيجة بأنه "(ليس المعنى إذا قلنا أن "الكناية أبلغ من التصريح"، أنك لما كنيت عن المعنى زدت فى ذاته، بل المعنى أنك زدت فى إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد. فليست المزية فى قولهم: "جم الرماد"، أنه دل على قرى أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق. فكل عاقل يعلم – إذا رجع إلى نفسه – أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها،

آكد وأبلغ فى الدعوى من أن تجىء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غفلاً . ولذلك ، إنك لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر ومعروف، وبحيث لا يشك فيه، ولا يظن بالمخبر التجوز بالغلط)(٦٥).

وفى العصر الحديث، يعرف نيروب الكناية بأنه "انتقالة من تصور إلى آخر، يرتبط مضمونه مع التصور المعطى برابطة التجاوز"(٦٦). ويرى جاستون إينوت أن الكناية لا تنتج سبلاً كما يفتح الحدس الاستعارى، لكنها – وهى تحرق مراحل سبل مألوفة جدا – تقصر مسافات كثيرة، كى تسهل للحدس السريع للأشياء المألوفة جدا(٦٧).

الاستعارة

اتخذت الاستعارة مكانة مركزية فى البلاغة التقليدية، وكانت – بالتالى – أهم الأدوات البلاغة فى تشكيل القصيدة الكلاسيكية. وبالطبع فإنها لم تفقد تلك المكانة فى القصيدة الحديثة، بل والقصيدة الحداثية، بعد أن قامت بتعديل طبيعتها، فى التحول من الاعتماد المطلق على المماثلة أو المشابهة بين طرفيها، لتتأسس على التوفيق بين الخصائص المتضادة أو المتنافرة. وبذلك، فإنها قد انتقلت من كونها صورة بلاغية فى القصيدة التقليدية، لتصبح صورة خيالية فى القصيدة الحديثة.

وقد انشغل البلاغيون القدماء بالاستعارة، باعتبارها النمط البلاغى الأكثر تعقيداً، وبالتالى الأبلغ أهمية، لأنه دليل على قوة قريحة الشاعر. وقد عرفها أرسطو قديمًا بأنها" نقل اسم شىء إلى شىء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريقة المناسبة "(٦٨).

وثمة فكرة قديمة موروثة عن علم البلاغة القديم، تجعل من الاستعارة تشبيهًا مختصراً، وعلى ما يبدو أن كانتليان هو أول من دعم فكرة أن "الاستعارة – عامة – تشبيه مختصر". أما الأسلوبيون المعاصرون فيصرحون أن الاستعارة ليست شيئًا آخر غير التشبيه، حيث يخلط الذهن المنخدع بترابط نوعى التصوير، فى مصطلح واحد: المفهوم المحدد، والشيء المحسوس المستخدم نقطة للتشبيه، أو أن الاستعارة ممثلة على هيئة تشبيه مختصر(٦٩).

إن المحسنات اللفظية من كناية ومجاز مرسل، هى – بالنسبة إلى عبقرية ملهمة – أدوات أقل غنى وأقل قوة من الاستعارة، لأن تلك المحسنات التى تخدم الكون تسبب انحسارات بين الطباع والعلاقات الموضوعية. على حين أن الاستعارة تسخر بعمق من التجربة الحسية، وترسى بين الأشياء تطابقات جزئية لا تقرها هذه الأشياء ذاتها. وطبقًا لذلك، فإنه يمكن تعريف الاستعارة بأنها اسم شيء مطبق على شيء آخر، بفضل سمة مشتركة تقربهما، وتشابه بينهما(٧٠).

وهناك العديد من التعريفات للاستعارة، والتى تتعدد بتعدد زوايا النظر إلى موضعها. فهناك من يرى أن الاستعارة هى تخصص دال بمدلول ثانوى، يرتبط بالمدلول الأساسى عن طريق المشابهة. ويعرف دومارسيز الاستعارة بأنها صورة ننقل بواسطتها. وبإيجاز، المعنى الخاص لاسم إلى معنى آخر لا يناسبه، إلا بالاعتماد على تشبيه فى الذهن. فاللفظة المأخوذة بالمعنى الاستعارى تفقد معناها الخاص، وتكتسب معنى جديداً لا يتمثل فى الذهن إلا من خلال المقارنة التى نعقدها بين المعنى الخاص لهذه اللفظة، وما نقارنها به. فعندما نقول مثلاً: "يتزين الكذب بألوان الحقيقة"، لا تعود لفظة " ألوان " – فى هذه الجملة – تملك معناها الأصلى البدائى، بل تعنى الهيئات الخارجية أو المظاهر(٧١).

في التصور السابق يبين دومارسيز أن الدال الاستعارى يفقد جزءًا من عناصره التي تؤلف معناه العام ،أى يفقد شيئًا من معانيه المفردة، وهذه فكرة تناولها المنظرون المحدثون ثانية مثل كونار، إذ يقول: "عندما نستخدم استعارة نكون مجبرين على أن نخلق تجريداً من صفات عديدة يستحضرها اللفظ الاستعارى فنيا فى استخدامه العادي"، ومثل لوجيرن حيث يقول: "من الضرورى أن نستدعى مفهوم الصفة الغالبة، فهى علاقة المماثلة التى تستخدم دعامة فى بناء العلاقة الاستعارية، مما يعنى أن (الاصطفاء الدلالى) الذى يحققه التركيب الاستعارى يفترض تنظيمًا تراتيبيا لعناصر المدلول". وفى الجملة الاستعارية لا يعبر عن الصفة الغالبة، التى تتماثل بفضلها صيغة مع صيغة أخرى : فأن نقول عن شخص ما أنه "أسد" يعنى أن لديه قوة الأسد، ونبله، وكبرياؤه. ولكن السياق وحده هو الذى يسمح بتحديد الصفة المصطفاة. وتتعلق هذه الحقيقة بما يدعوه تشارلز بالى "الإبدال اللغوى "، وهو "صيغة نقل ضمنى للمعنى، حيث لا تعرف فئة العنصر المستعار، فى غياب أى ناقل للمعنى، إلا من خلال محيطها التركيبى". أما فى الاستعارة فناقل المعنى (وجه الشبه) عنصر ضمنى، بينما فى المماثلة قد يعبر عنه، وقد يبقى ضمنيا (إنه كالأسد) فى القوة [٧٢].

وبعد أن استعرضنا عدداً من تعريفات الاستعارة، فإنه رغم الاختلافات البينية التى تفصل فيما بين تلك التعريفات، فإن معظمها – إن لم يكن كلها – تجمع على سمتين أساسيتين، هما: النقل، والتشبيه. فكل استعارة تحتوى نقل كلمة أو تعبير من المدلول الذى تدل عليه فى العادة إلى مدلول آخر مشابه للمدلول الأصلى، فى سمة من سماته. فكلمة "ليل" فى "الشيخوخة ليل الحياة" منقولة من مدلولها الأصلى الذى هو جزء من اليوم، إلى مدلول آخر جديد عليها، وهو "كبر

السن". أما فيما يتعلق بالتشبيه، فإن كل استعارة تحتوى على تشبيه المستعار بالمستعار له، أو كما يقول ليتش: "لا يمكن أن يوجد نقل استعارى دون وجود تشابه بين المستعار والمستعار له"(٧٣).

وفيما يتعلق بأنماط الاستعارة، فهناك ثلاثة أنواع منها: الاستعارات الوصفية، والاستعارات العاطفية، والاستعارات التى تمتلك صفاتهما معًا. فالاستعارة العاطفية تعتمد على تماثل "قيمة"، والوصفية على تماثل "فعل": وهكذا فاسم "هيكل عظمى" يمكن أن يدل على معنيين: الأول يبرز الطريقة الجافة والشاقة التى بموجبها نراه كعمل ما يوحى بالرعب الناتج عن رؤية هيكل عظمى. إذن هذا المعنى تماثل "قيمة"، واستعارة عاطفية قبيحة. لكننا نستطيع أن نتكلم على هيكل عمل فنى، ونعنى بذلك نسيجه، أو ما يخلق دعامة صلبة لتطوير أدبى أو علمى. وحينئذ، يستحيل أن نرى فى هذا المعنى أى شىء تحقيرى، ولسوف يكون أى شعور "قيمة" مرتبط بهيكل عظمى حقيقى مستبعداً. ونحن نشير هنا إلى مماثلة وظيفية، ومنطقية بالنتيجة ". ولا شك أن الاستعارة الأغنى هى التى تشمل - فى وقت واحد- مماثلة قيمة ومماثلة فعل. وها هو هانس آدانك يستشهد بتورية فيكتور هيجو: " البحر فى الأسفل، رصاصى، داكن". فلفظة "رصاصى" تكشف عند القارئ انطباعًا عن لون رمادى، وإحساساً بثقل مزعج، أى تكشف مماثلة مزدوجة : مماثلة فعل، ومماثلة قيمة(٧٤).

إن الاستعارة ضرورية فى الشعر، فإذا كان الشعر فنا (أى صناعة)، فذلك لأن القانون الذهنى هو القانون العادى، فالدال يحيل المتلقى - منذ البدء - إلى المعنى الإدراكى. إن الشاعر لا يستطيع أن يقول ببساطة "القمر" ولكن يقول "المنجل الذهبى" لأن هذه الكلمة (أى القمر) تثير فنيا - بطريقة عفوية - "الشكل المحايد" للوعى، ومن أجل هذا كان الشعر فنيا. ولكى يثير الصورة العاطفية للقمر، لا بد

أن يلجأ الشاعر إلى "الصورة"، لكي ينتهك القانون اللغوى، أى يقول: "هذا المنجل الذهبى فى حقل النجوم"، لأنه - بالتحديد - لا تستطيع هذه الكلمات - فى إطار القانون العادى - أن تتجمع(٧٥).

وفى مجال التفرقة بين الكناية والاستعارة، تجدر الإشارة إلى أن الكناية تستغل، على مستوى الأفكار وليس على مستوى الألفاظ، روابط توجد فعليا فى العالم الخارجى وفى عالم مفهوماتنا، أما الاستعارة فتقوم على علاقات تنبثق من الحدس ذاته، الذى يطلق الاستعارة المعنية. فالاستعارة تثبت تعادلات فى التصور.

إن الاستعارة تأتى، كما يشير جاستون باشلار، لتعطى جسداً ماديا لانطباع يصعب التعبير عنه، فالاستعارة مرتبطة بوجود نفسى مختلف عنها. والصورة - بوصفها نتاج الخيال المطلق - تستمد وجودها - على العكس من الاستعارة - من الخيال ذاته(٧٦). وعبر عملية الانتقال من التجريد الذهنى إلى التجسيد العاطفى يقرر جون كوهين أن الاستعارة الشعرية ليست تغييراً فى المعنى، لكنها تغيير لطبيعة هذا المعنى، حيث إنها تنقل المعنى من طبيعته الذهنية إلى طبيعة عاطفية. لهذا، فإن كل استعارة لا يمكن أن توصف بأنها شعرية، لأن الاستعارة الشعرية عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية(٧٧).

إن الحديث عن الاستعارة يفرض بالضرورة أن نشير إلى مكوناتها، والتى يقسمها كروفتس إلى ثلاثة مكونات :

١- **الموضوع** : الشىء الذى توضحه الاستعارة

٢- **الصورة** : الجزء الاستعارى

٣- **وجه الشبه**: وهى أرضية التشابه، والتى توضح الوجوه المحدودة التى تتشابه فيها الصورة والموضوع(٧٨)

وهذا يقودنا إلى طرح النظريات التى تتناول الاستعارة بالبحث، وذلك من زوايا نظر متعددة. لقد عرف تاريخ البلاغة منذ أرسطو إلى اليوم، كما يشير جون سورل، وصفين للاستعارة:

الأول: يقول بالمشابهة، وهو يذهب إلى أن الأقوال الاستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة

الثاني: يقول بالتفاعل الدلالى، ويذهب إلى أن الاستعارة تخلق تعارضًا لغويا، أو تفاعلاً بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظة الاستعارية، والثانى هو السياق المستعمل استعمالاً حقيقيا والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية

وتبدو هاتان النظريتان - لأسباب مختلفة - غير ملائمتين. إن علتهما المزمنة تكمن فى عجزهما عن التمييز بين معنى الجملة أو الكلمة الذى لا يكون استعاريا أبداً، وبين معنى المتكلم الذى يمكن أن يكون استعاريا. إنهما (أى نظريتا المشابهة والتفاعل) تحاولان عادة تأطير المعنى الاستعارى داخل الجملة، أو فى مجموع الإيحاءات المستحضرة انطلاقًا من الجملة. وفى الحقيقة، فإننا عندما نتحدث عن معنى استعارى لكلمة أو عبارة أو جملة، فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم - وهو يتلفظ بها - أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة. فى الواقع إننا نتحدث عن النوايا الممكنة للمتكلم(٧٩).

الصورة الشعرية

للصورة الشعرية أهمية قصوى داخل القصيدة، حتى أننا يمكن أن نوحد مابين الصورة وبين الشعر ذاته، ويمكن لنا أن نقرر أن الشعر هو الصورة، أما الباقى فتعليق على ذلك. فالصورة الشعرية ليست زخرفًا لا معنى له، لكنها هى التى تحرر الطاقة الشعرية من أسر النثر.

ولأهمية الصورة الشعرية الممتدة عبر تاريخ الأدب، فلقد أفردنا لها فصلاً خاصا، هو الفصل التالى، لكى نستطيع أن نحيط بكل أبعادها، ونراها من مختلف زوايا الرؤية: فنية، وتاريخية، وجمالية، وكذا من وجهة نظر العديد من المدارس والتيارات الفلسفية والنقدية والأدبية عبر التاريخ.

الهوامش

(١) ضرورة الفن- ص ٢٤ .

(٢) الخيال : مفهوماته ووظائفه - ص ٩ .

(٣) نفسه - ص ٢١ .

(٤) نفسه - ص ٢٤٠ .

(٥) نفسه - ص ٢٤١ .

(٦) موسوعة المصطلح النقدى - ص ٢١٦ .

(٧) الخيال : مفهوماته ووظائفه - ص ٢٣ .

(٨) فى الأدب الفرنسى المعاصر - ص ٩٩ .

(٩) نفسه - ص ١٠٠ .

(١٠) المعجم الفلسفى المختصر - ص ٢١٠ .

(١١) الكشف عن حافة الزمن- ص ٢٩ .

(١٢) الأسس النفسية للإبداع فى الرواية - ص ٥٦ .

(١٣) نفسه - ص ٥٥ .

(١٤) مصطلحات الفكر الحديث - ج١- ص ٣٣٤ .

(١٥) انظر " مبادئ النقد الأدبى " - ص ٣٩ وما بعدها.

(١٦) الشعر والتأمل - ص ١٧٩ .

(١٧) الخيال : مفهوماته ووظائفه - ص ٣٤٢ .

(١٨) نفسه - ص ٢٤٤.

(١٩) نفسه - ص ١٧ .

(٢٠) مقالات فى النقد الأدبى – ص ٤٤ .

(٢١) نفسه.

(٢٢) الخيال : مفهوماته ووظائفه – ص٧٠ .

(٢٣) مقالات فى النقد الأدبى – ص ٤٣ .

(٢٤) ثورة الشعر الحديث – ج١ – ص ٩٧ .

(٢٥) الوعى والفن – ص ١٣٣ .

(٢٦) نفسه .

(٢٧) نفسه.

(٢٨) الأسس النفسية للإبداع فى الرواية – ص ٦٦ .

(٢٩) ثورة الشعر الحديث –ج١ – ص ١٤١ .

(٣٠) عصر السريالية – ص ٣٠ .

(٣١) ضرورة الفن – ص ٣١ .

(٣٢) مقالة في اللغة الشعرية – ص ٣٢ .

(٣٣) ضرورة الفن – ص ٣٣ .

(٣٤) الوعى والفن – ص ٢٤ .

(٣٥) الرومانتيكية مالها وماعليها – ص ٣٥٩ .

(٣٦) الخيال : مفهوماته ووظائفه – ص ٢٣٩ .

(٣٧) مبادئ النقد الأدبى – ص ٣١٢ .

(٣٨) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص ٧٨ .

(٣٩) نفسه.

(٤٠) الخيال مفهوماته ووظائفه – ص ٢٨٠ .

(٤١) نفسه – ص ٢٧٥ .

(٤٢) موسوعة المصطلح النقدى – ص ٣٢٥ .

(٤٣) مقالات فى النقد الأدبى – ص ٤٣ .

(٤٤) التعبير البيانى – ص ١١١ .

(٤٥) صدمة الحداثة – ص ٢٩١ .

(٤٦) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – ص ٩٤ .

(٤٧) الخيال : مفهوماته ووظائفه – ص ١٧٦ .

(٤٨) الصورة الشعرية – ساسين عساف – ص ٧٠ .

(٤٩) التعبير البيانى – ص ١٣٠ .

(٥٠) نفسه .

(٥١) انظر المصدر السابق فصل " المجاز المرسل".

(٥٢) نفسه – ص ١٣٠ .

(٥٣) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ٩٢ .

(٥٤) نفسه – ص ٩٤ .

(٥٥) نفسه – ص ٩٧ .

(٥٦) الخيال: مفهوماته ووظائفه – ص ٢٠٠ .

(٥٧) نفسه .

(٥٨) التعبير البيانى – ص ٢٩ .

(٥٩) نفسه – ص ٣٠ .

(٦٠) العمدة – ص ٢١٥.

(٦١) الصورة الشعرية – عساف – ص ٦٩ .

(٦٢) الصورة الأدبية – مورو – ص ٤٥ .

(٦٣) دلائل الإعجاز – ص ٦٦ .

(٦٤) التعبير البيانى – ص ٧٣ .

(٦٥) دلائل الإعجاز – ص ٧٢،٧١ .

(٦٦) الصورة الأدبية – مورو – ص ٧٢ .

(٦٧) نفسه – ص ٧٤ .

(٦٨) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر – ص ١١٦ .

(٦٩) الصورة الأدبية – مورو – ص ٧٤ .

(٧٠) نفسه – ص ٣١ .

(٧١) نفسه.

(٧٢) انظر الصورة الأدبية – ص ٣٩ وما بعدها.

(٧٣) فى ترجمة الاستعارة – نزوى – ص ٤١ .

(٧٤) الصورة الأدبية – مورو – ص ٤٢ .

(٧٥) بناء لغة الشعر – ص ٢٦٩ .

(٧٦) الصورة الأدبية – مورو– ص ٧٣ .

(٧٧) بناء لغة الشعر – ص ٢٤٠ .

(٧٨) فى ترجمة الاستعارة – نزوى – ص ٤٤ .

(٧٩) الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – ص ٢٨ .

الفصل الثانى

الصورة الشعرية

ارتبط مصطلح "الصورة" بمختلف الفنون (التشكيلية، والحركية، والبصرية، والقولية)، باعتبار أن الهدف النهائى لأى منها هو خلق علاقات بين مفردات الموضوع الذى تتناوله، بحيث تنتج نوعًا من التناسب بين أطرافها. وتكمن أهمية الصورة فى كونها تجسد الموضوعات المجردة، وتحيلها من مجال الخبرة الذهنية إلى مجال الخبرة الحسية.

ولقد تحدث فلاسفة الجمال عن الصورة، باعتبارها "التمثيل المرئى أو الذهنى لحدث ما، بالشكل الذى يمثل به الموضوع (الشيء أو الحدث أو حتى المعنى المتجسد فى شيء أو فى حدث) فى العقل، أو فى رسم، أو فى صورة فوتوغرافية أو فيلمية للسينما أو الفيديو فى عصرنا..

غير أن تاريخ مصطلح "الصورة" ودلالته الاصطلاحية، ارتبط لعصور طويلة باللغة الشعرية. فتحدث فلاسفة جمال الأدب ونقاده عن صورة ترسمها الكلمات، أى أن كلمات اللغة فى بناء أو فى سياق أدبى إبداعى تشكل "صوراً" لشىء أو لحدث، أو أن الكلمات تستثير (أو تستدعى) فى الذهن (بواسطة ملكة الخيال عند القارئ) صورة ذهنية، يستطيع حتى بعض أصحاب الخيال المحدود أن "يبصروها" بأذهانهم، كأنما ينظرون إليها بأعينهم:

شمس الأصيل يانيل   دهبت على فروع النخيل

من يستطيع أن ينكر أن هذه صورة بصرية ترسمها وتستوعبها فى الذهن الكلمات، أو:

تمر بك الفرسان كلمى هزيمة   ووجهك وضاح وثغرك باسم

وقفت وما فى الموت شك لواقف   كأنك فى جفن الردى وهو نائم

وهذان البيتان نموذج للصورة البصرية فى الأول، ثم للصورة الذهنية المتخيلة فى الثانى. فليس للردى عيون ولا جفون، ولا أحد يقعد فيهما، وهو لاينام أو يصحو، ولكن الذهن يستطيع أن يتخيل، فيتصور أى شىء، وبذلك يشير مصطلح " الصورة "- فى جماليات الأدب - عن اللغة الشعرية، إلى الارتباط أو المقارنة غير المباشرين بين شىء أو تجربة بعينها، وبين شىء أو تجربة غير الأولين (عبر وسائل التعبير البلاغية، التى يعرفها اللغويون و الأدباء بالمجاز والكناية والتورية والإحالة والتشبيه..)[1].

وعلى ذلك، فإن الخيال يلعب دوراً أساسيا فى تشكيل وإنتاج الصورة الأدبية، والشعرية على وجه الخصوص، كما أنه يلعب نفس الدور عند استقبالها داخل ذاكرة المتلقى. وهذا الدور يستمد أهميته من خلال قدرة الخيال على إنتاج

الصور داخل القصيدة، حيث إنه - على حد تعبير س.داى لويس - " هو الملكة النفسية الكفيلة بخلق الصور، باعتبار أن المنبع الأساسى للشعر الخالص هو الصورة" [٢]. ويشير لويس إلى أن كلمة " الصورة " قد تم استخدامها خلال النصف الأول من القرن العشرين كقوة غامضة، وهذا ما فعله بيتس بها، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة فى كل القصائد، وكل قصيدة هى - بحد ذاتها - صورة. فالاتجاهات تأتى وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة فى القصيدة وكمقياس رئيسى لمجد الشاعر[٣].

ونظرًا لأهمية الدور الذى تلعبه الصورة فى تأسيس الوظيفة الشعرية للغة، فقد اقترن الشعر فى العديد من المذاهب والاتجاهات الأدبية بها، حتى أن تعريف الشعر ذاته قد ارتبط - بشكل عضوى - بالصورة. لقد طرح تعبير أن " الشعر تفكير بواسطة الصور " كشعار للاتجاه الرومانسى الذى بزغ فى ألمانيا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولقد كان لهذا الشعار الذى أطلقه "ولهلم شليجل" أثر قوى فى النقد الأدبى خارج حدود ألمانيا، وخارج إطار العصر الرومانسى. ويمكن اعتبار مقولة الناقد الروسى بلينسكى:" الشاعر يفكر بواسطة الصور " و " الفن تفكير بالصور " أصداء لمقولة شليجل[٤]، وهى - فى نفس الوقت - تأكيد على أهمية الصورة الشعرية فى تأسيس جماليات النص.

وإلى جانب بلينسكى فقد اجتذب هذا الشعار نقادًا آخرين فى روسيا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ولعل أشهرهم هو الفقيه اللغوى والإثنولوجى السلافى ألكسندر بوتبنيا. فقد اعتنق- بدوره - شعار أن " الشعر تفكير بواسطة الصور "، وقد أثرت آراؤه - فى هذا الصدد - فى عدد من النقاد، ولقيت صدى واسعًا لدى الرمزيين الروس. وهو يقول فى كتابه " ملاحظات حول نظرية الأدب ": " لا يوجد فن، وبصفة خاصة (شعر)، بدون صورة "، ويضيف

فى موضع آخر " يمكن تحديد العلاقة بين الصورة وما تفسره على النحو التالى:

أ - الصورة مسند ثابت لذوات متبدلة، وأداة جذب ثابتة لإدراكات متميزة متغيرة.

ب - الصورة أبسط وأوضح بكثير مما تفسره"(٥).

ويبدو أن بوتبنيا يطبق على الصورة القانون العلمى الخاص ببقاء المادة، فكأن "الصورة - عنده - لا تفنى ولا تخلق من عدم "، حيث يتم تداولها باعتبارها مسنداً للعديد من الشعراء. وكأن الشاعر يقوم بإعادة إنتاج حصيلته القرائية من الصور، حيث يقوم بإحداث بعض التغيرات الكمية بها. ونظراً لأن هناك صوراً مستحدثة باستمرار، فيبدو أن الشاعر العظيم وحده هو الذى يأتى بصورة جديدة ومدهشة، لتكون مسنداً لمن يأتون بعده. كما يرى بوتبنيا أن الإبداع الحقيقى للصورة يتمثل فى الإيجاز اللغوى الذى يقابله انفتاح دلالى، بحيث تصبح الصورة بمثابة منجم غنى بالمعنى، حيث لا ينكشف هذا المعنى ليفصح عن أسراره إلا من خلال الصورة الشعرية.

مفهوم الصورة

ربما كان مصطلح الصورة الشعرية هو أكثر المصطلحات الأدبية مراوغة، حتى أنه ليصعب علينا طرح مفهوم جامع مانع له. لذا، فقد تعددت التعريفات المرتبطة بالصورة بتعدد الاتجاهات التى تناولتها، حيث إن كل تعريف سبق طرحه كان يتواءم وزاوية النظر إلى الصورة. وبالتالى فقد تحددت طبيعتها الشعرية طبقاً لموقع منتج المصطلح منها.

وهناك ملاحظة مهمة يجدر الالتفات إليها عند مناقشة مصطلح الصورة، لأن المصطلح إن لم يكن دقيقاً فإن أى تعريف مفهومى مرتبط به، سيكون أقل دقة.

فلمصطلح " صورة " فى اللغة الدارجة عدة معانٍ، ينبغى تمييز بعضها من بعضها الآخر. وثمة خطر أكيد من الخلط بين " الصورة " من حيث هى تعبير ألسنى Analogy، والصورة بمعنى التخييل الذهنى. فأحيانًا ما يكون من العسير اعتماد المعنى الصحيح للمصطلح فى المقاطع التى قد تمتلك أهمية قصوى، قياسًا على جماليات كاتب ما[٦].

وبداية، يشير ميتشونيك إلى أن ما ندعوه " صورة "، يبدو - فى وقت واحد - التعبير الأوضح عن رؤية إلى العالم، والأكثر تنائيًا عن أن نمسك به... وليس إسراف الكلمة هو الأكثر إزعاجًا، إنما المزعج هو اتساع مدلولها وغموضها: فهى تارة مصطلح " توليدى " لكل علاقة قياسية، وتارة مرادف ضيق للاستعارة. ويركز هذا المصطلح - مع استثناء التشبيه - على عجز الأسلوبية أو النقد عن تأسيس علميتها[٧]. ومن الواضح أن ميتشونيك يؤكد على مراوغة مصطلح الصورة الشعرية، والذى يتنوع بتنوع السمة التوكيدية أو الاستعارية. على أن هناك جوانب أخرى تصبغ هذا المصطلح بصبغتها الخاصة، مما سنشير إليه لاحقًا.

وإذا كان النقد الأدبى قد أولى مفهوم "الصورة" قدرًا كبيرًا من الاهتمام، باعتبارها أساس شعرية النص، وحاملة القيم الجمالية بداخله، فإن الاهتمام بهذا المفهوم قد تجاوز حقل الأدب إلى العديد من المجالات المعرفية الأخرى، خاصة فى مجالات: علم الاجتماع، والفلسفة، وعلم النفس. ويؤكد على هذا التصور اهتمام أقطاب فلاسفة الحداثة الجدد (مثل هابرماس) بها، ثم مفكرى وفلاسفة ما بعد الحداثة (مثل بودريار وليوتار) الذين استحدثوا دلالة (أو دلالات) جديدة لمصطلح الصورة، انطلاقًا من نقدهم لوظيفتها. ولقد أدت مناقشات ما بعد البنيويين (مثل ميشيل فوكو)، وما بعد حداثيين (مثل ليوتار أساسًا) إلى نشوء ما أصبح يسمى "أزمة تمثيل الحقيقة"[٨]. ولقد انصب اهتمام

هذه الاتجاهات (ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية) على الصورة في مجال "الميديا" أساساً، لكن آراءهم يمكن أن تنسحب على مفهوم الصورة بشكل عام.

إلا أن مفهوم الصورة الأدبية تحديداً، كان محل اهتمام فلسفة الجمال بكل اتجاهاتها، وبالتالى لم تكن إشكالية " تمثيل الحقيقة " قائمة، لأنها إشكالية فكرية أكثر منها إشكالية جمالية. ومن هنا، ظلت الجوانب الجمالية للصورة هى مجال البحث الفلسفي، منذ بدايات القرن السابع عشر وحتى الآن. لذلك، انصب اهتمام الفلاسفة -على اختلافهم - على محاولة إيجاد تعريف للصورة، يتم من خلاله تحديد وظيفتها، وبالتالى تحديد هويتها. وسوف يتضح لنا - من خلال مناقشة مختلف التعريفات - أن جل الفلاسفة قد اتفقوا على وظيفة واحدة، تتحدد - من خلالها - طبيعة الصورة وبالتالى تشف عن طبيعتها، وهذه الوظيفة يمكن تمثيلها فى فعل " التوسط " بين حقيقتين، تمثلان - معاً - طرفى الصورة.

وفى هذا الصدد، فإن الصورة عند كانط يمكن تعريفها بأنها "وسط بين العيان والتخيل.. بين الحساسية والفهم" (٩). وهو بذلك يجعل من الصورة نقطة التقاء لنقيضين: إما مادى (العيان) أو معنوى (التخيل)، وإما ذاتى (الحساسية) أو موضوعى (الفهم). ولم يختلف "برجسون" عن" كانط" فى زاوية رؤيته للصورة، من حيث إنها أداة "للتوسط" بين نقيضين. فهو يعرف الصورة بأنها " وجود وسط بين المادة والشعور، بين الامتداد الهندسى والفكرة الخالصة. إنها أكثر مما يسميه المثاليون تصوراً، وأقل مما يسميه الواقعيون شيئاً.. إنها وسط بين الشىء والتصور"(١٠). وبهذا، تلتقى رؤية كل من كانط وبرجسون عند إسباغ وظيفة للصورة، باعتبارها نقطة التقاء بين نقيضين، وتتمثل تلك الوظيفة فى " التوسط" بين هذين النقيضين، أى تقريب مسافة الاختلاف والتناقض فيما بينهما.

إذن، فإن وظيفة " الجمع " أو " التوسط " بين نقيضين، التى تمارسها الصورة الشعرية تكاد تكون الأساس الذى تبنى عليه مختلف المفاهيم

التى يطرحها الفلاسفة عن الصورة. وباشلار – بدوره – يرى أن الصورة " تظهر – كنوع من التناسق الدينامى، أو التوافق الجدلى، بين المعنى والرمز(١١). أى أنها – من وجهة نظره – تمارس أيضاً دور التوسط بين المعنى من ناحية والرمز من ناحية أخرى، حيث ينتج عن هذا التوسط نوع من التناسق الدينامى. وبذلك، فإن الصورة – عند باشلار – تبدو وكأنها سبب ونتيجة فى آن واحد. وفى هذا الصدد، يفرق باشلار بين الاستعارة والصورة، إذ يقرر أن الاستعارة تأتى لتعطى جسداً ماديا لانطباع يصعب التعبير عنه، فالاستعارة مرتبطة بوجود نفسى مختلف عنها. أما الصورة فبوصفها نتاجًا للخيال المطلق، فإنها تستمد وجودها – على العكس من الاستعارة – من الخيال ذاته(١٢).

وعلى المستوى الفلسفى أيضاً، فإن الجماليات الماركسية تنظر إلى الصورة الفنية بشكل عام، والصورة الشعرية على وجه الخصوص، باعتبارها حاملة لتناقض داخلى، إذ أنها: وحدة للعام والفردى، للضرورى والعرضى، للموضوعى والذاتى، للشخصى والاجتماعى، للمضمون والشكل. وهى تجسد نظرة الإنسان الجمالية إلى الواقع، وتمارس – بدورها – تأثيراً فكريا وعاطفيا قويا على نفوس الناس(١٣). ومن خلال هذا التصور، يتم التأكيد أيضًا على وظيفة التوسط التى سبق وأن أشرنا إليها. ليتفق التصور الفلسفى الماركسى مع التصورات الفلسفية المثالية فى هذا الصدد. لكن ما يفرق بين كلا التصورين أن الماركسيين يرون أن الصورة تقف بين طرفين، لا بهدف التوسط، ولكن بغرض تحقيق الوحدة فيما بينهما.

ويتبقى فى النهاية أن نستعرض تعريفين للصورة، من وجهتى نظر مختلفتين: فلسفية، ونفسية. فالصورة – فلسفيا – هى وحدة بناء الذهن الإنسانى، ووسيلة معرفة الأشياء. بينما هى – من وجهة نظر سيكلوجية – التذكر الواعى لمدرك حسى سابق، كله أو بعضه، فى غياب المنبه الأصلى للحاسة المثارة.

وبكلمة أخرى، الصورة هى انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية، ليست بالضرورة بصرية.

النقد الأدبى والصورة

ومن زاوية أخرى يعرف داى لويس الصورة بأنها "رسم قوامة الكلمات"، باعتبار أن الصورة الشعرية ذات توجه "تشكيلى"، مما يطابق – بشكل أو بآخر – بين فن الشعر وفن الرسم، حيث تكون الكلمات مادة الفن الأول، بينما الألوان هى مادة تشكيل الفن الثانى. وهو يرى أن الصورة هى المنبع الأساسى للشعر الخالص، ونظراً لانشغاله الدائم بها، فإنها قد راوغته على المستوى المفهومى، لذلك فإنه يعرفها فى موضع آخر بأنها: "سلسلة من المرايا، موضوعة فى زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور فى أوجه مختلفة. ولكنها صور سحرية، وهى لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففى مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان "[١٤]. وهو فى التعريف الثانى يربط الصورة بوظيفة "التوسط" بين المعنوى (الروح) والجسد (العيان)، كما أنه يبرر عدم العثور على تعريف نهائى، بأنه نتيجة لأن الصورة " سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة"، وهو ما سبق وأن أشرنا إليه. وبالتالى، فإن تعريف الصورة سوف يرتبط – بالضرورة – بزاوية وضع المرآة التى ترى من خلالها الواقع.

وفى مجال التوسط بين نقيضين (أو مختلفين)، فإن الشاعر الفرنسى "بول ريفردى" يعرف الصورة بأنها: "إبداع ذهنى صرف، وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين، تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة ". وبذلك، فإن ريفردى ينضم إلى قافلة "التوسط" التى ترى أن الصورة تقف فوق نقطة الاتزان بين طرفين متناقضين. وهو إذ يشرح ذلك التعريف يقرر أن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة

وصحيحة. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة، التي غالبًا - ما تكون قاصرة، بين حقيقتين واقعيتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن - على العكس - إحداث الصورة الرائعة، تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط، دون المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين، لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل.

ومن زاوية نظر أخرى، يعرف الناقد الفرنسي م. لوجيرن الصورة بأنها: " عنصر محسوس يستقيه الشاعر من خارج الموضوع الذى يعالجه، ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال"[١٦]. ومن الواضح أن لوجيرن يخلط بين الصورة الاستعارية والصورة الخيالية، على العكس من تصور باشلار السابق والذى يفرق بين الاستعارة والصورة. إن هذا التعريف (العام) يتضمن فكرة مهمة إلى حد ما، وهى أن الصورة تشمل عنصرًا خارجًا عن الموضوع المعالج، يعبر عنه لوجيرن بطريقة حديثة فى كتابه " علم دلالة الاستعارة والكناية": " يمكن تعريف الصورة من وجهة نظر الواقع اللغوى باستخدام لفظة غريبة عن ائتلاف Istopie السياق الحاضر "[١٧]، باعتبار أن مفهوم "الائتلاف" يعبر عن التناسب الدلالى بين مكونات قول، أو جزء من قول.

وفى مجال الخلط بين الاستعارة والصورة الشعرية، يعرف نورمان فريدمان الصورة بأنها: "محتوى للفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية نوعًا ما"[١٨]، حيث إن هذا التعريف يرتبط بالصورة الاستعارية أكثر مما يشير إلى الصورة الخيالية. وقريبًا من هذا التصور، يرى إزرا باوند - زعيم الاتجاه الصورى فى الشعر - أن الصورة: "هى تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية، فى برهة من الزمن"[١٩]. فالعقدة الفكرية - عند باوند - شبيهة بالمحتوى الفكرى عند فريدمان.

وإذا كان معظم التعريفات السابقة لمفهوم الصورة الشعرية يدور حول فكرة "التوسط بين نقيضين"، فإن من المهم إدراك أن الصورة - بهذا التصور - لا تهدف

إلى تقريب دلالتها من فهمنا، ولكن إلى خلق إدراك خاص للموضوع، إلى خلق " رؤيا " له وليس إلى " التعرف " عليه. وهى - بذلك - تقوم بدور آخر من التوسط بين ذاكرتى "الإبداع" و " التلقى " من ناحية، وبين " الشاعر " و " العالم " من ناحية أخرى.

الصورة فى الاتجاهات الأدبية

منذ اللحظة الأولى التى بدأ فيها الإنسان عملية نظم الشعر، ونظراً لسيادة الاتجاه الحيوى فى تعامل الإنسان مع مفردات الطبيعة والوجود، فقد كان المجاز سلاحه الأول فى الجمع بين العناصر التى لا رابط بينها. وبالتالى، تأسست الصورة المجازية فى أبسط أشكالها الأولية داخل العقلية البدائية. لقد كانت الطقوس الدينية تتم عبر استخدام الصور المجازية، إما بالتعبير اللفظى أو التعبير الجسدى، كما كانت عمليات الصيد وما يصاحبها من طقوس السحر التشاكلى، كانت كلها تعبيراً مجازيا يستخدم الصورة التعبيرية (الحركية) أو اللفظية. وبذلك، يمكننا أن نقرر أن الإنسان البدائى لم يكن يفكر إلا باستخدام الصور، مما يجعل من الصورة المجازية معادلاً وجوديا للإنسان منذ عهود سحيقة.

ومنذ الإغريق كان مفهوم الإبداع الفنى والأدبى يقوم على ثلاث قوى: الشعور، والخيال، والعقل. لقد سبق للفكر اليونانى أن شبه الشعر بعربة يجرها جوادان، هما: الشعور والمخيلة، ويقوم على قيادتها حوذى حاذق واعٍ هو العقل. فالإبداع الفنى والأدبى هو فى حقيقته الإنسانية والنفسية - قائم على وحدة التوازن بين هذه القوى فى المعاناة وفى الأشكال التعبيرية. ولكن العقل يبقى هو المسيطر، بدون غياب الشعور أو الخيال، فالعقل يكبح الخيال ويضبط الشعور.

وعليه فالصورة فى الشعر الكلاسيكى أداة تعبيرية تزيينية، من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التى يقوم بها العقل بين المحسوسات. فالخيال هنا واعٍ يختزن الصور فى المخيلة أو الذاكرة كمدركات تجريدية، يحسمها الشاعر فى حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية. الصورة - فى مثل هذا الشعر - منتظمة واضحة مركزة، تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية، وتستند إلى قوانين العقل والطبيعة، لذا فهى تقريرية: الخيال فيها مروض، والعاطفة ملجومة، لأن العقل الذى ابتدعها يفرق بين الوهم والحقيقة. ومع ذلك، تبقى الصورة أداة للتعبير عن فكرة واضحة أو انفعال مكبوح، إنها لباس الفكرة أو الانفعال[٢٠].

لقد امتدت سيطرة العقل على الشعور والخيال فى الإبداع الشعرى، منذ ثلاثة قرون قبل الميلاد وحتى مطلع القرن التاسع عشر. ويمكن رد تلك السيادة المطلقة للعقل، والتى نتجت عنها الصورة الشعرية الكلاسيكية، إلى نوع من الجمود. إن الوجود - فى الفكر الكلاسيكى - جامد، غير خاضع لقوانين الصيرورة والتحول. لذا، فالصورة المعبرة عنه تكون ثابتة من حيث هى انغلاق لا انفتاح، تعتيم لا إضاءة، إجابة لا تساؤل، توقف لا انطلاق، قناعة وقبول لا بحث واستكشاف. فالصورة - بهذا المعنى - واضحة، محددة، لا تتغلغل فى جوهر الأشياء، بل تعكس صورها الخارجية[٢١]. وعلى ذلك، ظلت الصورة - بامتداد العصور الكلاسيكية - تؤكد على وظيفتها كمجرد حلية تزيينية، وليس كجزء عضوى داخل جسد القصيدة، لا يمكن نزعه عنها وإلا تسببنا بإعاقتها عن أداء دورها، والذى يتمثل فى النفاذ إلى حقائق الوجود، وفى العثور على "السر المقدس"، كما أشار إلى ذلك الإغريق أنفسهم.

الصورة الرومانسية

ونظراً للمكانة المركزية التى احتلها الخيال فى الاتجاه الرومانسى الصاعد، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، فقد تمردت المخيلة - وفى

أعقابها الشعور – على "الحوذى الحاذق والواعى" (العقل)، وانطلق الجوادان فى فضاء حرية الإبداع بدون أدنى وصاية مـن العقـل عليهما. وكان مـن الطبيعى أن ينتج عن جموح الخيال الرومانسى نوع من الحراك للصورة الشعرية، والتى غلب عليها – طوال قرون – الخضوع للجمود والثبات إلى درجة التحجر.

ولأن الرومانتيكية هى رؤية للوجود من خلال الذات، لذا فإنها تؤكد على قيمة الإنسان وحقه فى الحرية، فيعيش فى نظـام حيـوى لا فى نظام عقلى، يعيش متأثراً لا مفكراً. المهم أن يعبر هذا الإنسان عن تجربته الداخلية، بالشكل الذى يريد. فالمعاناة أساس الدفق الشعرى، والشعر علاقة جوهرية بين النفس والطبيعة. وعليه فالشعر الرومانتيكى فى حرية انطلاقه وأبعاده وأشكاله، يعتبر ردة فى وجه الشعر الكلاسيكى، من حيث رفضه القواعد فى الفن، ومن حيث ثورته على المفاهيم التى أكدها الكلاسيكيون، ومن حيث إنه رؤية جديدة للحياة ذات مضمون فكرى واجتماعى، ومن حيث إنه انعكاس ثورى طوباوى حالم وتوق شاعرى مشبع بالصوفية، بالرؤى والأحلام والأخيلة، وصاخب إذا انبعثت فى داخلية الشاعر أصداء الصراع والتمزق بين الواقع والمثال. فيكون حكاية حال وترجمة أشلاء، تغيب فيه النفس بعد اعتمال مرير فى سويعات حلم شرود يكتنفها الضباب فى أبعد الأمداء. فالخيال يشحذ، يلتهب فى تفجر الأحاسيس وتمادى المشاعر وإعصار العواطف (٢٢).

وبعد أن استقر الاتجاه الرومانسى، أصبحت الصورة الشعرية الرومانسية ركنًا أساسيا من أركان التعبير، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلاً مباشراً. وآثر بعضهم الإبهام على الوضوح والحلم على الواقع. وكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلمًا عبروا منه إلى الرمز(٢٣). وبذلك، تم نفى العقل إلى خارج الحدود الشعرية، وأصبح الخيال هـو الركن الأساسى فى تشكيل الصورة الشعرية، بل وفى تحديد شعرية النص ذاته.

لقد كانت الصورة فى الشعر الرومانتيكى تقوم على مبدأ التداعى، كما هو الحال فى الأحلام. وقد تكون خيالية المعنى، وقد لاتكون مترابطة الأجزاء لأنها ليست وليدة الوعى فى الإنسان، وإنما هى وليدة الصدفة والاتفاق. الصورة بهذا المعنى تأتى ممزقة، تتكون من أشتات أشياء متباينة، لأن الشاعر الرومانتيكى يعيش فى عالم التمزق المكون من مثل هذه الأشتات. فالرومانتيكية اتجاه نحو اللاوعى، ومعها أصبحت الصور تتتابع وتتلاحق وكأنها تجرى فى حلم مخيف بعيداً عن المنطق. هذا ما كان بالنسبة لشعراء الرومانسية المتطرفة،أما الصورة عند المعتدلين منهم فكانت قادرة على احتواء العاطفة ونقلها وإيصالها، إنهم أدركوا أن الصورة أقدر من الفكرة المجردة على ذلك، فصورهم تمتاز بالمدى والنشاط والتنويع الزاخر بألوان القوة والتأثير(٢٤). ولقد انتهج الشاعر الرومانتيكى فى بنائيته للصورة منهجين مترابطين:

١) استخدام صور مستمدة من التأثيرات الحسية.

٢) استخدام الألفاظ القيمية: الوردة (مثلاً) لنوع خاص من الجمال، الجبال رمز للتشوف والرفعة، الشمس والقمر والنجوم كائنات مقدسة، النجمة رمز الثبات والبقاء.

وهذه الألفاظ القيمية كانت وسيلة الشاعر فى تأكيد نظام ثابت وموضوعى من القيم المطلقة، كالجمال والحق والحرية. ولكن فى أواخر الرؤيا الكونية انحلت وحدة الوجود وتمزقت روابط المحبة والانسجام.

ولقد كانت الصورة الرومانتيكية تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة:

- الصورة الصامتة تجسيد للرؤيا الصامتة (الأحلام مثلاً).

- هى وسيلة لاحتواء العالم الخارجى فى عالم الذات (احتواء موضوعى فى الذاتى).

● الصورة وسيلة لإدخال موضوع مجرد، وتقريبه من الذهن (التراسل بين المجرد والمجسد)[٢٥].

الصورة الرمزية

وبعد أن وصلت الرمزية إلى أوج انتشارها فى سبعينيات القرن التاسع عشر، أثرت بدورها فى طبيعة الصورة الشعرية الرومانسية، لكى تكون مهيأة للانفصال التام عن الواقع وعن الطبيعة، ثم لكى تنفى الذات والغنائية إلى خارجها، بل وتطرح النزعات البشرية بشكل مطلق. إن تشوُّف مالارميه إلى صفاء التجريد حتم عليه إلغاء نوعين من المادة: مادة التجربة، ومادة الصور الحسية. فالصورة - عنده - توحى بالتجربة دون التعبير عنها، يوهم الإيهام المغلق بإلغائها. فالتعبير عن التجربة فى احتوائها للواقع عند الرمزيين، من عمل الفكر المبتدع. يقول فاليرى: "إذا آمن الشاعر بالوحى قتل الإبداع". وعليه كان على شعراء الرمزية أن يستهدوا بالعقل لخلق العوالم المثالية، لأن العاطفة تظل أقرب إلى مفاهيم الناس، وأكثر اتصالاً بالحياة، وأسلس انقياداً من معتقدات الفكر ومنطقه ومنعرجاته، ومحاولاته البائسة لإقصاء نفسه واستبعاد منطقه وراء مسارح الحلم وغيوم الإيهام[٢٦].

إن الصورة الرمزية هى التى تدل على ألوان المعانى العقلية والمشاعر العاطفية، وهى التى تمسى وكأنها وحدها لغة التعبير، وكأنما العقل والخيال أصبحا يعملان فى خدمة الرمز وتكثيفه. إنها لا تعبر تعبيراً مباشراً، أى عقليا تجريديا، بل تومئ وتوحى بأجواء شعورية، تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها، وإلى العاطفة دون أن تسميها أو تمسخها. إنها رامزة، لا مشبهة ولا مجسدة. تركز إلى المناخ العام الذى تتكاثف فيه لوحات من صور ورموز، توحى بأجواء نفسية عن طريق الإدراك التخيلى. إذن، هى الصورة الموحية التى تختصر

المسافات الشعورية، وتنقل الحالات النفسية، وهذا ما لا تقدر عليه الأساليب التقريرية، لأن الألفاظ - فى الأسلوب التقريرى - معتمة، لاتقوى بدلالاتها المحدودة والمألوفة على أن تسبر أغوار النفس، وتحيط بأجواء المشاعر والأحاسيس. من هنا، فإن الصورة الرمزية غريبة، خارجة عن المألوف، لا تخضع لقوانين العقل ومقدماته ونتائجه. فالشعراء الرمزيون حادوا عن الصور الطبيعية العادية، ولاحقوا الغريب من الصور، فأبحروا بها فى أعماق النفس، واستلهموا الأحلام، واستسلموا لحالات اللاوعى، وزاوجوا بين معانٍ غير متجانسة، وبين المحسوس واللامحسوس(٣٧).

الصورة السيريالية

وقد تأثرت الصورة الشعرية فى الاتجاه السيريالى بنظيرتها الرمزية، نظراً لاعتماد كل من الرمزية والسيريالية على مفهوم اللاوعى، والتداعى، والتجريد، والأحلام. فالصورة الشعرية السيريالية تنبع من مواقع غامضة فى الذات، بتأثير من الإيحاء غير الواعى، وذلك بفضل ممارسة الكتابة الآلية. ويرى إيليا حاوى أنه إذا كانت الاستعارة والرمز تطوراً من الأسلوب المنطقى، فإن السيريالية هى نقض له وثورة عليه. السيرياليون يرون - بتأثير علم النفس - أن الحالات الوجدانية كثيرة التحول والتعقيد، وأنها لا تكاد تعرف الشخوص والاستقرار. لهذا، فإنهم يعتقدون أن التعبير الواضح لا يوحى بحقيقة التجربة، لأنه لا يقبض إلا على مظهرها الزائف. فاللحظة التى نعانيها تشتمل على تناقض ولمع وهذيان، لا يمكن أن يحلل تحليلاً منطقيا. لهذا، فإن الصورة السيريالية هى غالباً مجموعة من الفلزات التى يغلب عليها الفوضى والتفكك، إلا أنها - فى مجملها - تثبت حالة كثيرة الذهول، عميقة الأغوار. الصورة السيريالية صورة خاطفة، متحركة من الداخل(٢٨).

ويمكن أن نتعرف على طبيعة الصورة السيريالية بشكل واضح، حين يقرر أندريه بريتون:" بالنسبة لى أقوى الصور هى تلك التى تقدم أعلى درجات الاعتباطية ". ولنسجل – عابرين – هذه الخاصية الجديدة للصورة، وهى "القوة". لكن المهم هنا هو ملاحظة بريتون عن فكرة " التقريب الاعتباطى " بين المدلولين، أى بين مدلولين ليس بينهما ملمح سيمانتيكى مشترك، وهو ما يوقف كل محاولة لاختزال دائرة " الاستعارة – المنطق "، وفى نفس الوقت يوقف سياق النفى التكميلى[٢٩].

وفى المقابل، فقد رأى البرناسيون فى الصورة عالمًا موضوعيا، معبراً عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة، تختفى وراءها شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهوراً مباشراً. ورأوا فى الصورة غاية فى ذاتها، ليست وراءها غاية أخرى. لذا، ألزموا الشاعر بالاحتفاء بها[٣٠].

الصورة الحديثة

وأخيراً، نصل إلى تجليات الصورة الشعرية فى القصيدة الحديثة، والتى تمثل ذروة التحول الذى طرأ عليها منذ مطلع القرن التاسع عشر، وتتميز تلك الصورة بأن المشابهة بين أطرافها وعناصرها، وبخاصة المشابهة الحسية، لم تعد هى العلاقة الأساسية فى القصيدة الحديثة، وفى الشعر الحديث بوجه عام. فالصورة – فى هذا الشعر – إبداع خالص للروح، وهى لا يمكن أن تتولد من التشابه، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً. وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة، كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية[٣١].

وعلى ذلك، يمكن تتبع تحولات الصورة عبر الاتجاهات الأدبية المختلفة. ويبدأ حراك الصورة من الجمود الذى يتمثل فى سيطرة العقل على المخيلة والشعور فى الكلاسيكية، إلى الخيال الجامح الذى يتأسس على اللاوعى والأحلام فى الرومانتيكية، إلى التجريد وإطراح النزعة البشرية وتراسل الحواس فى الرمزية، إلى التداعى من خلال الكتابة الأولية وعبر الأحلام والهذيانات فى السيريالية، ثم اعتماد الصورة على التقريب بين الحقائق المتباعدة ورفض التشابه والتمثيل كما فى القصيدة الحديثة. وهكذا، وفى أقل من قرنين من الزمان، تطورت الصورة الشعرية عبر العديد من التحولات، بصورة مذهلة، وكانت الصورة مواكبة لحركة التغير اللاهث فى الواقع الخارجى، والتى ألقت بظلالها على المذاهب والاتجاهات الأدبية بالضرورة.

أنماط الصورة

أشرنا من قبل إلى أن مصطلح الصورة مراوغ، نتيجة لتعدد الزوايا التى يمكن النظر من خلالها إلى الصورة. إن تعدد هذه الزوايا يؤدى - بالضرورة - إلى تعدد فى أنماط الصورة، نظراً لأن كل زاوية تتناول خصيصة ما من مكونات الصورة، تضعها فى بؤرة اهتمامها وتشكل عنصراً مهيمناً فى الرؤية، تتضاءل إلى جانبه باقى عناصر الصورة الأخرى. فعلى سبيل المثال، يمكن لأى متتبع أن ينظر إلى الصورة من وجهة نظر: خيالية، تركيبية، موضوعية، زمانية، مكانية، ظاهراتية، أو عبر محور التشكيل. وبالطبع، فإن كل وجهة نظر سوف تبرز طبيعة رؤيتها من خلال الزاوية الخاصة التى يتم النظر من خلالها إلى الصورة.

ولعل من أسباب كثرة التقسيمات والتفريعات فى دراسة أنماط الصورة طبيعتها المراوغة العصية على التحديد، فهى تشكيل جمالى متفرد يصعب تعيين ماهيته أو مهمته أو عناصره أو أنماطه فى تقسيمات وأبواب. ويبدو أن

الصعوبة تؤدى إلى إعادة النظر فى هذه التقسيمات باستمرار، لقصورها (مهما بلغت حدا من الدقة) فى ضبط لا ينضبط، ولعنايتها بأجزاء وعناصر معينة وإهمال غيرها، والانصراف وراء مجالات ثانوية من حيث ارتباطها بالأدب[٣١].

وهناك من يرى أن مناحى الإفادة من مقاييس النقد الغربى قد حددت طبقًا للمنهج الذى يميل إليه الناقد فى دراسته للصورة، وللدلالات المكتسبة من مفهوم مصطلح الصورة فى النقد الحديث، وأن تصنيف أنماط الصور قد انبثق من هذه الدلالات والمناهج التى تركن إليها، وأهمها النفسى والفنى والرمزى، وفق منهجية تكاملية قائمة على التعاطف بين المناهج، وصولاً إلى التحليل الدقيق للصورة الشعرية. وطبقًا لهذا قسمت الصورة فى نقدنا الحديث أنماطًا من حيث تشكيلها، وفقا لدلالاتها الاصطلاحية، وأبرزها: النفسية أو الذهنية أو الفنية أو البلاغية أو الرمزية، وهذه الأنماط هى:

النمط النفسى: ويرتبط بالقاعدة النفسية التى تصدر عنها الصورة والتأثير الذى تحدثه.

النمط البلاغى: ويرتبط بالشكل البلاغى الذى تتخذه عناصره المختارة.

النمط الفنى: ويمثل وحدة البناء الناشئ من التحام النفس بالشكل البلاغى، أو بمعنى آخر التحام النمطين معًا.

ولا شك في أن النمطين الأولين من هذه الأنماط، يشملان أنواعًا من عدد من الصور الجزئية المنتظمة داخلهما[٣٢].

وبالطبع، فإن الأنماط السابقة إنما تتصف بأنها أنماط عامة، بمعنى أن تندرج بداخلها العديد من الأنماط الفرعية. وبذلك، فإن النمط العام يمثل ما يمكن أن نسميه "طبيعة النظرة" التى نتوجه بها إلى الصورة، حيث إنه يشير إلى زاوية النظر إلى الصورة. فالنظرة النفسية أو البلاغية أو الفنية هى محض توجهات

قبلية، يتم النظر – من خلالها – إلى الصورة الشعرية، مما يؤدى إلى صبغ تلك الصورة بصبغة الطبيعة التى تتسم بها تلك النظرة.

الأنماط التركيبية

وحين ننتقل إلى وجهة نظر أخرى فى دراستنا للصورة الشعرية، فسوف نناقشها من الناحية التركيبية. فأنماط الصورة من حيث العلاقات بين الصور الجزئية يمكن بيانها على النحو التالى:

أ – **الصورة المفردة**: وهى تعتمد على المفردة وحدها، سواء أكان ذلك عبر الوصف أم العطف أم التضاد أم التكرار

ب – **الصورة المركبة**: وهى مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة[٣٤]

ويضيف عبد الإله الصائغ إلى ذلك أنماطًا أخرى للصورة الشعرية من الناحية التركيبية

جـ – **الصورة الجزئية**: تنتج عن قدرة النص الشعرى على تخليق صور تمنح دلالات كبرى عمودية، دون أن يضطرها الوهن إلى الامتداد الأفقى

د – **الصورة الكلية**: حيث تتضافر الصور الجزئية لإنتاج صورة كلية، تنتج عن العلاقات فيما بينها

هـ – **الصورة المركبة**: تنتج عن الجدل بين صورتين، تتعاشقان لإنتاج صورة ثالثة جديدة ومؤتلفة، فتكون المفردات الدلالية وفق سياقات تنسق بين الدال والمدلول

و – **الصورة البسيطة**: حين يكون المجاز أقل فعالية، فإن حاجة النص إلى التركيب تكون نادرة، فيتأسس النص على الصور البسيطة

ز – **الصورة الأيقونية**: هى الصورة التى يجسد فيها النص اللغوى تيمة التجربة، كما تجسد الأيقونة مرموزها الأساسى، دون أن تكون رمزاً له

ع – **الصورة المجازية**: هى الصورة التى تعتمد على الأدوات البلاغية (التشبيه – الكناية – الاستعارة...)(٣٥).

فإذا نظرنا إلى الصورة الشعرية من وجهة نظر موضوعية، سنجد أنها تنقسم إلى نمطين: صور تيمية (ذاتية). وصور أولية (اللاوعى الجمعى). فالصور التيمية هى تلك الصور التى تتردد فى أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص. وهى تعبر – فى نفس الوقت – عن هموم العصر، مثل: الهم، والألم، والسأم، والحزن والغربة، والضياع. أما الصور الأولية فهى التى تصدر عن اللاوعى الجمعى، وتعبر عن رؤى الأجيال. وهذا النمط يعكس تطبيقًا لفكرة يونج عن المثل العليا. وقد حاول إلياس اليافي تصنيفها إلى مجموعات، طبقًا لهذه الفكرة، منها: "صور النماذج المتقابلة" التى تقوم على نسبة فعلين متناقضين إلى موضوع واحد، كأن تكون الشمس مصدراً للحياة والفناء فى وقت واحد. و " صور النماذج البدائية "، وهى صور الموضوعات التى كان لها تأثير كبير فى معتقدات الإنسان البدائى، ويتصور أنها ذات تأثير مباشر فى واقعه، فيصورها تصورات حسية مختلفة، فيتصور الريح والرعد والبرق، والموضوعات الطبيعية كلها على أنها شخصيات تمتلك دوراً مهما، ليس فقط فى العالم الخارجى فحسب، وإنما فى حياة الإنسان(٣٦).

وهناك زاوية نظر أخرى إلى الصورة الشعرية، تعتمد على الرؤية الزمانية والمكانية للصورة، والتى ينتج عنها نوعان من الصور، هما: صور الخيال وصور الذاكرة. إن الفارق الجوهرى بين هذين النمطين يتمثل فى أن الأخيرة تخضع لمقولتى التوالى فى الزمان والتتالى فى المكان. أما صور الخيال فتنطوى على

تحطيم قصدى لهذه الكيانات، إذ الخيال تحقق للإرادة والحرية. إننا عندما نتخيل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلة الكافية، فنكون عندئذ على أقصى قدر من الحرية(٣٧).

وعلى جانب آخر، فإذا كان العديد من الفلاسفة قد اهتم بمفهوم الصورة الشعرية، بدءًا من أرسطو ومرورًا بكانط وبرجسون وباشلار، فإن الصورة قد اتخذت وضعًا مميزًا فى الاتجاه الفلسفى الظاهراتى، من خلال تجلياتها، التى يمكن أن نعدها أنماطًا أخرى لها. ففى إطار فكرة الآفاق والمستويات الفينومونولوجية، نجدنا بإزاء ثلاثة مستويات للصورة:

الصورة بوصفها إدراكًا

الصورة بوصفها تخيلاً

الصورة بوصفها ذكرى(٣٨)

ومن خلال استعراض الأنماط السابقة للصورة الشعرية، يمكن أن ندرك أن تطور التجارب واختلاف أنماطها وحساسيتها، يتطلب تطورًا واختلافًا فى نماذج الصور وتركيباتها. فالقصيدة الحديثة تحاول - بواسطة تقديم بناء متميز من الصور - أن تقوم بهذا الدور التأثيرى، إما عن طريق الشكل التراكمى، أى حشد الصور وترتيبها على نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائى، أو بواسطة الشكل التكاملى، أى الشكل الذى يهتم بوجود نوع من المنطق السببى الترابطى، فى العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنى(٣٩).

ويمكن أن نضيف نمطين آخرين إلى الأنماط السابقة، وهما: الصورة الكلية، والصورة العقلية. ولعل مطالبة العديد من الشعراء أو النقاد فى العصر الحديث بضرورة وجود "الوحدة العضوية للقصيدة" كان - بشكل أو بآخر - مناداة بتحقيق الصورة الكلية، التى تكون نتاجًا للعلاقات الجدلية بين مجمل الصور

الجزئية للقصيدة، والتى تشكل إطاراً لها فى نفس الوقت. وهنا، يرصد عز الدين إسماعيل أن القصيدة الحديثة تتميز بوجود " حشد من الصور المتتابعة المرتبطة، لا صورة واحدة. وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعى للزمن، كما هو الشأن فى المشهد السينمائى أو التصوير السردى فى الأدب القصصى، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة "[٤٠]. فالحالة النفسية والشعورية للشاعر، هى التى تقوم بعملية " المونتاج " داخل القصيدة، باعتبار أن تلك القصيدة ما هى إلا نتاج إبداعى لتلك الحالة. وهنا، يتم تحييد العامل الزمنى أيضًا، طبقًا لمبدأ "المجانية"، والذى يعنى – فى النهاية – "اللازمنية "، حيث إن القصيدة هى دفقة لحظية، ومهما بلغ طولها تظل مكوناتها تنويعًا جماليا على تلك الدفقة التى تتأسس فى اللازمن.

الصورة العقلية

أما النمط الثانى – والأخير – من أنماط الصورة الشعرية، وهو "الصورة العقلية"، فيحتل حيزاً لا يمكن تجاهله من مساحة القصيدة الحديثة، والتى رأت أن الشعر "تفكير بواسطة الصور"، حيث سبق التفكير – فى أهميته – على الشعور، وبالتالى يصبغ الصور بصبغة تأملية. ربما كان إليوت – فى الشعر الغربى – هو خير مثال للشاعر المفكر / المتأمل، بينما يأتى أدونيس كنموذج مكتمل لصورة هذا الشاعر / المفكر فى القصيدة العربية الحديثة.

إن الصورة العقلية ليست وليدة الإحساس المباشر، وإنما هى وليدة مشاعر مركبة من خيال وفكر، وأنها صادرة من العقل والتفكير. هنا العقل يضبط الشعور، يتحكم بالتجربة، ويخضع الصورة، ولذا فهى غير متفجرة، لا تنطلق بإشعاعات مستمرة. يصعب علينا تذوقها للوهلة الأولى، ولكن لا بد لنا من إعمال الفكر المدقق للوقوف على أسرارها، و على ما فيها من خيال مركب عميق. هذه

الصورة – فى أكثر الأحيان – تكون برهانية تفسيرية، بعكس الصورة الإيهامية أو التخييلية. وتتأسس تلك الصورة على مجموعة من العناصر، تتمثل فى:

- **الوحدة تقوم على الالتحام والتناسب والإشراق**
- **توافق الأجزاء**
- **التوازن**
- **الإيقاع**
- **الجمع بين الأضداد**(٤١)

وتتميز الصور العقلية – عادة – بأنها نتاج ثقافة كوزموبوليتانية، حيث تتداخل الرموز الكونية من ثقافات عدة بداخلها، وتصبح الأسطورة عاملاً فاعلاً فى تشكيل تلك الصور، بما تزخر به من رصيد تاريخى وفكرى داخل الذاكرة الإنسانية. وهنا، تصبح الطاقة الإيحائية للأسطورة أشبه "بمخفف صدمة" للطاقة التجريدية التى تصاحب الفكر عادة.

وظيفة الصورة

لم تعد الصورة الشعرية مجرد حلية جميلة على صدر القصيدة الحديثة، والحداثية بشكل أخص، فهى مكلفة بوظيفة ذات أبعاد عدة. أول هذه الأبعاد الوظيفية هو ما توصلنا إليه حين ناقشنا مفهوم الصورة، حيث أجمعت مجمل التعريفات على أن الصورة تقوم بوظيفة " التوسط بين نقيضين "، أو بين " حقيقتين متباعدتين "، ويمكن أن نطلق على تلك الوظيفة " الوظيفة الترابطية "، إذ تعنى بـ " الربط " أو " الجمع " بين الأشياء أو الظواهر التى لا رابط بينها، فيما نطلق عليه " التجانس الكونى ".

وعلى جانب آخر، فإن شلوفسكي – من وجهة نظر شكلانية – يرى أن الصورة الشعرية هي إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي نسق تشنبه وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللغة، مثل: التوازى، والمقارنة، والإعادة، والتناظر، والمبالغة.. إلخ. وهكذا، فالصورة لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء.. خلق رؤيته وليس التعرف عليه(٤٣).

إن للصورة الشعرية قيمتان:تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف، وشكلية من حيث الفن، ولا يمكن فصلهما مطلقًا عن الموقف الفكرى و الرؤية الشعرية، حيث إنها تحمل الفكرة وتصورها أيضًا(٤٤). وطبقًا لهاتين القيمتين، فإنه يمكننا أن نقسم الوظيفة الشعرية للصورة إلى وظيفتين: " وظيفة الرؤية " التى تشف عن موقف الشاعر من العالم بشكل عام، وعن موضوعه بشكل أخص، "ووظيفة شكلية "– أى جمالية – تمثل إطارًا (أو حاملاً) للفكرة المتضمنة فى ثنايا القصيدة، والتى نستشفها من خلال "الإيحاء" الذى تمارسه الصورة، أو من خلال "خلق حالة" تشى بالفكرة دون أن تصرح بها. وعلى ذلك، فإن الوظيفة الشكلية للصورة الشعرية هى – بتعبير آخر – مناظرة لما يمكن أن نسميه بـ " الوظيفة الإيحائية "، حيث تذوب الفكرة فى الكلمات، فلا يتبقى منها سوى بعض القرائن الدالة التى تومئ إليها.

وفى هذا الصدد، يرى أدونيس أن الصورة هى:

- **"كيفية وجود"**، من حيث هى بناء فنى
- **"كيفية تعبير"**، من حيث هى طريقة أداء المشاعر والأفكار

فوظيفة الشعر – طبقًا لأدونيس – هى ارتياد وكشف وتجسيد بالصورة(٤٥). إن كيفية الوجود هى موقف رؤيوى، وكيفية التعبير هى موقف جمالى. وإذا كانت الوظيفة الشعرية هى " ارتياد وكشف وتجسيد "،

فإن هذه الأقانيم الأدونيسية الثلاثة هى تنويعات على الوظيفة الإيحائية للغة، والتى لا تتحقق إلا عبر الصورة الشعرية.

وعلى ذلك، يمكن أن نقرر أن وظيفة اللغة الشعرية تنبع من إيحائيتها، بل وتتوقف قيمة الصورة ذاتها على قدرتها الإيحائية، فمن البديهى أن قيمة الصورة تكمن فى كونها طاقة إيحائية منسجمة لونًا وخطا وحركة. من هنا نفهم أنها تعبير عن حالة أو فكرة، فيها تمحى الحدود بين الشعور والفكر، وتتداخل حالات الوجود وبواطن النفس الإنسانية، لأنها أساسًا فى خدمة إبراز الأجواء النفسية العامة. فالأدب الصورى لا يعتمد الفكر المجرد، وإنما الصور الذاتية والأخيلة الشعورية، إذ أن وظيفة الخيال أقوى من وظيفة العقل، فهو يصهر الظواهر الخارجية، ويحيلها عن طبيعتها، فتتحول إلى صور نفسية (٤٦).

وإلى جانب وظيفة التوسط بين حقيقتين والوظيفة الإيحائية للصورة الشعرية، هناك وظيفة جمالية أخرى تكلف بها تلك الصورة، ألا وهى وظيفة " التكثيف "، والذى يشير إلى مبدأ الاقتصاد الأدائى فى اللغة، حيث يتم التعبير عن أعقد التجارب الإنسانية بأقل قدر ممكن من الكلمات. وبالطبع، لا يمكن للكلمات وحدها أن تقوم بتلك المهمة المعقدة دون معاونة من الصورة الشعرية، التى يرى الشكلانيون أنها " أبسط وأوضح مما تفسره ". وبالتالى، تصبح وظيفة التكثيف هى عمل فائق للعادة تقوم به الصورة الشعرية، فالشعرية هى " تكثيفية اللغة " والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف. وهذا التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورة:

- فهى من الناحية البنيوية شمولية
- وهى من الناحية الوظيفية تكثيفية

إنها إذن شمولية، لكى تتكثف[٤٧]، على حد تعبير جون كوهين. على أنه يناقض نفسه فى هذا التصور فى موضع آخر، إذ يرى أن الصورة الشعرية لن تجد غايتها إلا إذا أجرت تغييراً، ليس فى المحتوى ولكن فى شكل المعنى، إلا إذا غيرت التصور إلى صورة، والمعقول إلى محسوس (؟!). وبعيداً عن ذلك، هذا " التزيين " الخالص للخطاب، لم يكن له من وظيفة إلا أن يجعل اللغة " غائية الذات " كما يقول المحدثون. إن الصورة عند قدماء البلاغيين كان هدفها التحويل الذهنى للمحتوى، وهى تستبدل المتخيل بالمتصور[٤٨].

ويتبقى – فى النهاية – تجلٍ آخر لجانب آخر من جوانب الوظيفة الشعرية، وهو ما يمكن تسميته بـ " الوظيفة الجدلية ". فالصورة الشعرية الناجحة هى التى تخلخل بنية التجربة الشعرية، منتشرة فى اتجاهين متناغمين:

- **اتجاه الدلالة المعنوية**
- **واتجاه الفاعلية على مستوى النفس**

وهذا المستوى الأخير، هو مستوى لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة وتنافر، وتعاطف، ولا تتحقق هذه "الوظيفة الجدلية " للصورة إلا من خلال الخيال، الذى هو عبارة عن " تفاعل ونشاط بين المعانى "، يعمل على تحويل الحقائق الخاصة إلى حقائق عامة، بما يوفره من مساحة زمنية ومكانية، وبما يمتلكه من قدرة على توليد " القوة المحركة " التى تنزع إلى تشكيل العالم والأشياء بثوابتها ومتحركاتها، وفق منطق التجربة وخصوصياتها الذاتية مخترقة فى ذلك التشكيل التقليدى الثابت للواقع[٤٩].

إن الصورة الشعرية هى صراع بين الوظيفة والمعنى، فالجملة الشعرية تعطى لجزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها.. فالمعنى الإشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة التى تحددها الجملة، لكن الإيحاء يأخذ المكان الذى خلا بهروب "الإشارة". ومن هنا، فإن قوانين الجزئيات يتم على

المستوى الإيحائى. وهناك لون من (المنطق العاطفى) يخلع معدله على الجملة الشعرية، فيجعل اللغة تغير قانونها، فالدال يرسلنا إلى مدلول آخر، وعلى الرغم من أن المدلولين لهما مرجع واحد، مما يؤكد تلاقى القانونين، إلا أن قواعد التطابق لم تعد بمثل ما كانت عليه(٥٠).

ومن مجمل العرض السابق للوظيفة الشعرية التى تكلف بها الصورة، يمكن أن نوجزها فيما يلى:

- **الوظيفة الترابطية**: من خلال التوسط بين حقيقتين متباعدتين
- **الوظيفة الإدراكية**: من خلال محو الحدود الفاصلة بين الشعور والفكر
- **الوظيفة الإيحائية**: من خلال رؤية للشىء، وليس مجرد التعرف عليه
- **الوظيفة التكثيفية**: من خلال ضغط اللغة، واتساع أفق الإيحاء
- **الوظيفة الجدليــة**: من خلال التفاعل النشط بين المعانى

المماثلة والاختلاف

حين تعرضنا لأنماط الصورة الشعرية، استعرضنا الأنماط الفرعية لها. إلا أن هناك نمطان رئيسيان تندرج داخلهما الأنماط السابقة، وهما:

نمط الصورة البلاغية

نمط الصورة الخيالية

والفارق بين هذين النمطين هو فارق كيفى، يتمثل فى المسافة التى تفصل بين المماثلة والاختلاف. فنمط الصورة البلاغية يعتمد على وجود عنصر المماثلة / التشابه بين طرفى الصورة، بينما يعتمد نمط الصورة الخيالية على الاختلاف وأحياناً التناقض – بين هذين الطرفين. ويشتمل نمط الصورة البلاغية على ثلاثة

أنواع فرعية من الصور وهي: الاستعارة – الكناية – التشبيه، وجميعها تعتمد على استراتيجية المماثلة/التشابه.

ولقد ميز عبد القاهر الجرجاني بين وضوح الصور التشبيهية وغموضها على أساس قبولها التأويل أو عدم الحاجة إليه، وصنّف التشبيه الواضح إلى تشبيه الشيء بالشيء، من جهة الصورة والشكل، أو جمع الصورة واللون معاً. والتشبيه من جهة الهيئة بأشكاله المختلفة، والتشبيه الذي يجمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس، والتشبيه من جهة الغريزة والطباع والأخلاق نحو السخاء والكرم واللؤم وغيرها. فعبر في ذلك عن أنماط الصور التشبيهية الحسية المختلفة، المستندة إلى الحواس بتباين ضروبها(٥١).

وتشير بشرى صالح – في هذا الصدد – إلى أن الصورة التشبيهية التي يقتضي إدراكها تأويلاً عند عبد القاهر، هي الصورة العقلية التي لا تدرك بالحواس: "كقولك: هذه حجة كالشمس في الظهور. فقد مثل الشبهة في الحجة نظير الحجاب فيما يدرك بالعقول، فإذا ارتفعت الشبه ظهرت الحجة، وهي العلم بمعنى الكلام كما تظهر الشمس، وهذا يحوج المتلقي في معرفة وجه الشبهة إلى تأويل". ورأى في تصوير الشبه من الشيء في غير جنسه، واجتلابه من مجال بعيد. مذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه عن العقل(٥٢).

وطبقًا للتصور البلاغي للصورة التشبيهية عند عبد القاهر الجرجاني، يمكننا أن نضيف نمطين آخرين للصورة الشعرية، من حيث قبولها للتأويل من عدمه، وهما: الصورة الواضحة، والصورة الغامضة. فالأولى واضحة لأنها مجسدة، ويمكن إدراكها بالحواس، أما الثانية – العقلية – فلا تدرك بالحواس، وإنما تتطلب إعمال الفكر والاستناد إلى ثقافة المتلقي. ونظراً لأن عاملي الفكر والثقافة متغيران داخل ذاكرة المتلقي، فإن الأمر يتطلب تأويلاً من المتلقي، يتناسب ومدى قدرته الذهنية وطبيعة الثقافة التي ينتمي إليها. إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن هذين

النمطين يعتمدان – بشكل أساسى – على مبدأ التشابه/المماثلة، حيث يعد وجه الشبه هو الأداة الأساسية للفهم أو للتأويل.

الصورة التشبيهية

لقد تعرض مصطلح الصورة – منذ أرسطو إلى اليوم – لاستعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السيريالية خاصة. إلا أن ثورة اللسانيات كانت السبب فى دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، ومع أن البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التى تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا – فى مصطلح الصورة – أحسن جامع بينهما.

وإذا انتقلنا إلى المعاصرين الذين انتعشت على أيديهم المصطلحات البلاغية القديمة، نجد أن مصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى، القائمة على المجاورة بدل المشابهة. يقول فرانسوا مورو: " ينبغى أن نعدد المحسنات التى يمكن تسميتها صوراً (...) يمكن التمييز بين تلك التى تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، وتلك التى يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة، أى المجاز المرسل بأنواعه "(٥٣). أى أن الصور الشعرية، إذا استثنينا منها التى تقوم على المجاز المرسل، تكاد أن تتأسس فى مجملها على التشابه بين طرفيها، باعتبار أن التشبيه والاستعارة والرمز والتمثيل هى – فى معظم الأحيان – العناصر البلاغية التى تتأسس عليها الصورة الكلاسيكية والرومانسية، بل والرمزية. وقد اتخذت الاستعارة الوضع الأمثل فى تأسيس الصور التى تقوم على مبدأ المشابهة.

لكن من المهم الإشارة إلى أن الصورة الاستعارية لا تحدث تغييراً فى المعنى، لكنها تغير من طبيعة هذا المعنى، حيث إنها تنقل المعنى من طبيعته الذهنية إلى طبيعة عاطفية. لهذا، ليست كل استعارة يمكن أن توصف بأنها شعرية، لأن الاستعارة الشعرية عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية (٥٤).

ويرى نيومارك أن مكونات الاستعارة يمكن وصفها على النحو التالى:

١) **الصورة:** وهى الرسم الذى تستحضره الاستعارة، والذى يكون عالميا مثل: "نظرة زجاجية"، أو ثقافيا مثل " وجه جعوى " (من الجعة)، أو شخصيا مثل " الليل شيخوخة الحياة"

٢) **الشىء:** وهو ما تصفه الاستعارة أو تحدده، كالشيخوخة التى هى "ليل الحياة"

٣) **المعنى:** وهو السمات أو المظاهر التى يتشابه فيها الشىء والصورة (وجه الشبه)

٤) **الاستعارة:** وهى الكلمة المأخوذة من الصورة أو الكلمة المجازية المستخدمة، مثل كلمة " ليل " فى المثال السابق

الصورة الزائدة

وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن كل استعارة تعتمد على المثلث البلاغى الشهير: المشبه – المشبه به – وجه الشبه، وبالطبع فإنها لا تتحقق إلا بإلغاء المشبه، فتكون استعارة مكنية، أو بإلغاء المشبه به فتكون استعارة تصريحية، لكنها فى كل الحالات – تعتمد على مبدأ " التشابه " أو " التمثيل ". وهذا هو الفارق الأساسى بين الصورة البلاغية والصورة الخيالية.

وفى المقابل، فإن جون سورل فى دراسته عن الاستعارة،يرى أن تاريخ البلاغة – منذ أرسطو إلى اليوم قد – عرف وصفين للاستعارة:

الأول: يقول بالمشابهة، وهو يذهب إلى أن الأقوال الاستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة

الثانى: يقوم بالتفاعل الدلالى، ويذهب إلى أن الاستعارة تخلق تعارضًا لغويا، أو تفاعلاً بين محتويين دلاليين: أحدهما هو اللفظة الاستعارية، والثانى هو السياق المستعمل حقيقيا(٥٦)

إن كل صورة شعرية تحتوى – بشكل ما – على استعارة، أو هى نتاج استعارة، لكن ليست كل استعارة تؤدى إلى صورة شعرية. ولكى ترقى الاستعارة إلى مستوى الصورة الشعرية، فيجب أن تحتوى على ما يطلق عليه البعض " الصورة الزائدة". فعندما يقول المتنبى:

بناها فأعلى، والقنا يقرع القنا   وموج المنايا حولها متلاطم

نجده يصف واقعة معينة، هى تحقق الموت ومثوله بأقدار معينة حول القلعة. ولكن المتنبى وهو يصف هذه الواقعة، أخضعها لتحويل أنتج صورة بمعنى شىء مرئى هو "الموج... متلاطم". هذه الصورة – أى الموج المتلاطم – لم تصبح شعرية، إلا بسبب التحول الذى تمثله، ولأنها – من زاوية أخرى – تكون زائدة وفضلة، مقابل المعنى الذى يراد توصيله. إن المعنى المقصود هو أن القلعة كانت ميدانًا لكثير من الضحايا، أما "الموج المتلاطم" فشىء زائد، وبهذا استحق اسم " صورة شعرية ". وهذه السمة التصويرية الشعرية، " الصورة الزائدة "، عماد التشبيه والاستعارة. فإذا لم تكن هذه الصورة زائدة فإننا لا ندخلها فى عداد الصورة الشعرية، مثال ذلك قول المتنبى:

فسرت وقد حجبن الشمس عنى   وجبن من الضياء بما كفانى

إن هناك وصفًا أمينًا لواقع ما، ونحن لا نستطيع معه أن نستبدل وصفًا أو صورة ما بأخرى. ولهذا، فنحن لسنا أمام تصوير شعرى(٥٧). فالصورة الزائدة هى عماد شعرية الاستعارة، وبدونها لا تصبح الاستعارة صورة شعرية، وإنما صورة ذهنية صرفة، لغياب التجسيد عن الاستعارة، وبالتالى سقوطها تحت طائلة التجريد. فالصورة الزائدة هى ما يضفى الحيوية على برودة الصورة الذهنية، حيث تنفخ فيها روح التحقق المادى، بعيداً عن التجريد الذهنى الصرف، والذى هو سمة أساسية من سمات النثر.

على أن هذه "الصورة الزائدة"، رغم دورها المحورى فى إضفاء السمة الشعرية على النص، فإنها تتأسس على التماثل/التشابه. ففى صورة "وموج المنايا حولها متلاطم" نجد أن طرفى الاستعارة بها هما: "البحر" و"المنايا"، ووجه الشبه هو "تلاطم الموج" الدال على العنف من ناحية وعلى الازدحام والتصادم من ناحية أخرى. فالصورة الشعرية هنا تأتى لكى تؤكد على المعنى. ودون أن تجرؤ على إحداث تغيير به. أما التغيير الوحيد الذى يطرأ عليه، فينتج عن تغيير طبيعته، أى من خلال نقله من الطبيعة الذهنية إلى الطبيعة العاطفية عبر تجسيد المجرد (المنايا) أو عبر تشخيص الجماد. وهنا، يحدث نوع من التغيير فى طبيعة الاستقبال أو التلقى، حيث يلجأ القارئ إلى الحدس بديلاً عن العقل. لكن هذا الانتقال – فى حالة الصورة البلاغية – يظل لحظيا، إذ يقوم العقل – فى مرحلة لاحقة – بإعادة إنتاج تلك الصورة البلاغية للكشف عما وراءها، وعما تخفيه من الطبيعة الذهنية للمعنى. ويصبح هذا الانتقال / التردد من العقل إلى الحدس، ومن الطبيعة الذهنية إلى الطبيعة العاطفية مصدراً لمتعة الذاكرة الكلاسيكية بشكل عام. ففى حالة التماثل / التشابه، ومع غياب المشبه أو المشبه به. فإن وجه الشبه يرد الصورة – عادة – باتجاه المراجع الطبيعية للكلمات، وبالتالى تظل الطبيعة الذهنية للمعنى مضمرة فى خلفية طبيعته العاطفية.

وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن إضافة صورة الاستعارة الزائدة، هي مجرد حيلة بلاغية لإضفاء الشعرية على النص، نتيجة الاستناد على السمة التماثلية، التى تجمع ما بين الأشياء المترابطة عن طريق وجود أوجه شبه فيما بينها. فحين يرد إلى الذهن تعبير": رأيت أسداً"، فهذا يعنى أن المشبه (الإنسان) يشترك مع المشبه به (الأسد) في العديد من أوجه الشبه، مثل: الشجاعة - القوة - البأس إن التشبيه - في النص السابق - لا يفيد " المباغتة" التى هى أساس اللذة الذهنية، بقدر ما يفيد " المبالغة ". فاستدعاء المشبه به يستهدف تعظيم الصفة التى تكون موضعاً للتماثل، وليس خلقها. وبذلك، تظل العلاقة بين طرفي الصورة البلاغية / الاستعارية مجرد علاقة كمية، تمالئ الذهن ولا تنفيه، وتلتف حول المنطق في نفس الوقت الذى تراوده خلسة. لذلك، فإن التغير الذى يطرأ على طبيعة المعنى لا يؤدى إلى تغييره، لأن تغيير المعنى ينطلب علاقة كيفية بين طرفي الصورة، لا مجرد علاقة كمية.

السمة المميزة

على أنه من المهم الإشارة إلى أن كل كلمة / علاقة تشتمل على حزمة من السمات المميزة، وقد ميز عبد القاهر الجرجاني - ضمن هذه السمات - سمة يراها مهيمنة على غيرها. وهو يرى أن الاستعمال الاستعارى للكلمة ينبغي أن يتقيد بحدود تلك السمة المهيمنة. فإذا كان معنى كلمة أسد يتكون من مجموعة من السمات أو الصفات، فإن أبرزها الشجاعة. ولهذا، لا يجوز استعمال هذه الكلمة استعاريا إلا بهذا المعنى. ولعل مثال الشمس الذى قدمه الجرجاني أيضاً يشكل مثلاً أوضح وأدق: فأبرز صفة فيها هى " النور " صحيح أنها مستديرة أيضاً، لكن صفة النور أبرز من الاستدارة، ولهذا تجوز الاستعارة بمعنى النور ولا تستقيم معها بمعنى الاستدارة، لأن هذه صفة أبرز في أشياء أخرى كالكرة.

لهذا، فاستعمال استعارة معنى الاستدارة تكون معها – أى الكرة – أصلح منها مع الشمس. هكذا إذن لا يكتفى الجرجانى بحصر المشاكل المتعلقة بالصورة الشعرية فى الدلالة فقط، بل إنه يستثمر إمكانيات الدلالة على مستويات متعددة (٥٨).

وإذا كانت آلية عمل الصورة الزائدة قد ارتبطت – تاريخيا – بالقصيدة الكلاسيكية، فقد واصلت فعالياتها داخل النماذج الرومانسية، بنفس القدر الذى كانت تقوم به داخل النماذج السابقة. وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن تلك الآلية تكاد تكون صفة ملازمة لإنتاج القصيدة بشكل عام، وكأنها أحد الشروط الضمنية فى إضفاء السمة الشعرية على النص.

على أنه من المهم الإشارة إلى أن الشكل التقليدى (العامودى) للقصيدة، هو الذى أسهم – بشكل مباشر. فى تأكيد وجود الصورة الزائدة. فالبيت الشعرى – مجزوءاً كان أم تاما– كان يتطلب مدى زمنيا معيناً، وبالتالى قدراً معيناً من العلاقات اللغوية، لملء المدى الزمنى الذى تستغرقه التفعيلات الست (أو الأربع). ومن هنا، كان الأمر يقتضى ملء تلك المساحة الزمنية التى كانت تتجاوز – فى معظم الحالات – المدى الذى تستغرقه الصورة الشعرية، مما أدى إلى التجاوز الكمى لصورتين: صورة تقريرية تشير إلى الموضوع، وصورة زائدة تضفى الشعرية على الموضوع، أو بمعنى آخر تقوم بترجمة الصورة التقريرى، لتتحول – من خلالها – إلى صورة شعرية.

وتقودنا الملاحظة السابقة إلى نتيجة مهمة، وهى أن دور الصورة الزائدة قد تضاءل كثيراً فى قصيدة التفعيلة، نظراً لتلاشى الشرط الزمنى الذى كان يتحكم بطبيعة البيت الشعرى، وأصبح غير ذى تأثير فى حالة السطر الشعرى. ففى تلك القصيدة، أصبح بمقدور الشاعر أن يتجاوز عن الصور التقريرية، التى تكون ذات صبغة ذهنية عادة، ليركز بدلاً من ذلك على الصورة الشعرية التى كانت زائدة فى كل من النموذجين: الكلاسيكى والرومانسى، وأصبحت عنصراً لازماً

فى القصيدة الحديثة. إلا أن ذلك لم ينف وجودها بشكل كامل.

فإذا ما تتبعنا إحدى القصائد الحديثة، ولتكن قصيدة "أحمد الزعتر" للشاعر محمود درويش، سوف نجد سطرين شعريين فى مدخل القصيدة، أحدهما يحتوى - شأن النماذج السابقة - على صورة تقريرية، ثم صورة شعرية زائدة، والثانى لا يحتوى إلا على الصورة الشعرية وحدها، التى لم تعد زائدة فى تلك الحالة، نظراً لأنه لم تتم إضافتها إلى صورة أخرى. يقول محمود درويش:

١- مضت الغيوم، وشردتنى

٢- ورمت معاطفها الجبال، وخبأتنى (٥٩)

فى السطر الأول هناك صورتان، الأولى تقريرية (مضت الغيوم)، والثانية شعرية (وشردتنى)، حيث تأتى الصورة الثانية باعتبارها صورة زائدة، تضفى الشعرية على السطر الشعرى، بما يشتمل عليه من سياق لفظى. وتعتمد هذه الصورة على التشخيص، حيث تكتسب الغيوم صفة إنسانية من خلال التأثير العاطفى السلبى، المتمثل فى فعل التشريد. فكأن الشاعر كان ينتمى - عاطفيا - إلى الغيوم، وحين مضت فقد الغطاء العاطفى الذى كان يستظل به. وبذلك، فإن الجملة الثانية فى السطر الأول "شردتنى"، تعد صورة زائدة، تمت إضافتها إلى الجملة الأولى، لتسبغ عليها قدراً من شعريتها. وبالطبع فإن الصورة الشعرية هنا تتأسس - بدورها - على التماثل، حيث إن طرفيها (الغيوم - الإنسان) يجمع بينهما وجه شبه (الارتباط العاطفى)، حيث يربط ما بين الغيوم والشاعر.

وفى السطر الثانى نجد أن هناك صورتين أيضاً لكنهما شعريتان هذه المرة، وبالتالى تنتفى عن الصورة الثانية أن تكون صورة زائدة. ففى تعبير (ورمت

معاطفها الجبال) تتمثل الصورة الأولى، أما الصورة الثانية فتمثلها جملة (وخبأتنى). وبالطبع، فإن شعرية الصورتين تتأسس أيضًا على " التشخيص "، حيث تكتسب الجبال صفة إنسانية من خلال دلالتى:" المعاطف " و " الإخفاء ".

وعلى ذلك، فإن الحرية العروضية التى اكتسبتها قصيدة التفعيلة، نتيجة انتفاء الالتزام القسرى بعدد محدد من التفعيلات فى البيت، قد أدت إلى التقليل من اللجوء إلى الصورة الذهنية التقريرية، وبالتالى لم تعد الصورة الشعرية – فى معظم الأحوال – زائدة، بقدر ما هى عضوية. فهى لم تعد تضاف إلى صورة أخرى، لكنها أصبحت تمارس شعريتها بكامل إرادتها. إلا أن تلك الصورة حين تضاف إلى صورة أخرى، فإن شعريتها تنتج – عادة – عن مبدأ " التماثل / التشابه " بين طرفيها، شأنها شأن الصورة الزائدة فى النماذج الشعرية السابقة.

الصورة الخيالية

تتفق الصورة التشبيهية والصورة الخيالية فى أن كلا منهما تقوم بوظيفة التوسط بين حقيقتين، لكنهما تختلفان فى وظيفة هاتين الحقيقتين، فبينما تكونان متماثلتين فى حالة الصورة التشبيهية، إذ يربط بينهما " وجه شبه"، إلا أن الوضع يختلف فى حالة الصورة الخيالية. فلقد التقطت الصورة الشعرية فى الاتجاهات الحداثية خيط الخروج على مبدأ التماثل / التشابه بين طرفيها، والذى لا ينتج عنه سوى تغيرات كمية طفيفة فى طبيعة المعنى. فالصورة تعنى أساسًا بإحداث تغيير كيفى فى طبيعة العلاقة بين طرفيها، مما يؤدى بنا إلى أن نطلق عليها صفة " الصورة الخيالية ".

وعلى ذلك، يمكننا أن نقرر أن الصورة الخيالية، كما أشار بول ريفردى من قبل، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما من خلال الجمع بين حقيقتين تتفاوتان فى البعد، دون أن يجمع بينهما أى وجه شبه، إذ لا تناسب بينهما، وهذا هو وجه الاختلاف الأساسى بين كل من الصورتين: البلاغية والخيالية. فالصورة الخيالية لا تجمع بين طرفين متماثلين، ولكنها تقرب بين طرفين متباعدين، إذ أنها لا تهدف إلى تقريب دلالتها من فهمنا، بقدر ما تطمع إلى خلق إدراك خاص للموضوع.

ويؤكد أندريه بريتون - من وجهة نظر سيريالية - على تصور بول ريفردى، حينما يقرر فى عبارته الشهيرة: "إن الصورة إبداع خالص للذهن Esprit، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلاً أو كثيراً. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالى ومحققة للشعر"(٦٠). وربما كان تصور بريتون هو الأكثر دقة فى التعبير عن طبيعة الصورة الشعرية، والتى تشى - ضمنيا - بوظيفتها.

وإذا كان سر مهنة الفن - بشكل عام - يتمثل فى تخليص رؤية الأشياء من آليتها، وجعلها مدهشة (الإغراب)، فإن الأمر فى اللغة الشعرية - كما يقرر جاكوبسون - يتعلق بتبدل جوهرى فى العلاقة بين الدال والمدلول، وكذا بين الدليل (العلامة) والمفهوم (التصور)(٦١). إن العلاقة السابقة بين الدال والمدلول من ناحية، والدليل والمفهوم من ناحية ثانية، تمثل وجه الاختلاف الأساسى الثانى بين كل من الصورة الخيالية والصورة الاستعارية البلاغية. ففى الصورة الأولى يتم فصم الرابطة بين الدال والمرجع، مما يعيد تشكيل العلاقة بين الدال والمدلول، وبالتالى يعيد إنتاج العلاقة بين الدليل والمفهوم. وعندما يتم تفكيك العلاقة بين (الدال، والمدلول، والمرجع، والتصور الذهنى)، فإن تغيراً كيفيا يطرأ على تلك العلاقة، وهنا يتدخل عامل جديد فى تشكيل تلك العلاقة وهو "الخيال". وبالتالى،

يتراجع دور المنطق الذى يحكم اللغة المعيارية (المرجعية)، ليتأسس بديلاً عنه منطق جديد نتيجة لتدخل عامل الخيال. وفى هذه الحالة، يتراجع دور الإبلاغ، مقابل تقدم الإيحاء، داخل الوظيفة الانفعالية للغة.

ولقد اتخذت العلاقة بين الحقائق المتباعدة داخل الصورة الشعرية، فى الخطاب النقدى، عدة تسميات، فقد درسها البعض تحت مسمى "التجانس الكونى"[٦٢]، كما أشار إليها كانتور وفكتز تحت اسم "تعادل المظهر"، وأطلق عليها جونسون تعبير "المختلف / المؤتلف". وبالتالى، فإن الجمع (أو التقريب) بين الحقائق المتباعدة قائم فى الذاكرة النقدية، منذ القرن التاسع عشر وحتى الآن، أى أن الصورة الخيالية التى كانت تداعب الذاكرة الإبداعية منذ بزوغ الكلاسيكية الجديدة، واتخذت وضعًا محوريا فى الاتجاهات الرومانتيكية، خاصة عند إشارة كوليردج إلى قدرة الشاعر على إدماج العناصر المختلفة، بل والمتناقضة، فى سياق صوره الشعرية. وإذا كان كوليردج قد عرف الخيال بأنه " الملكة التى تحيل الكثرة إلى الوحدة "، فإن الكثرة هنا هى تعبير عن تعدد المتناقضات وليس المشابهات، وإلا أدى ذلك إلى التراكم على حساب الفاعلية داخل النص. فالخيال – إذن – هو وحده القادر على تأسيس مبدأ " الوحدة من خلال التناقض "، لا من خلال المراكمة.

إن علاقات التجانس قائمة بين الأشياء "بالقوة" لا بـ "الفعل". ونظرًا لأن الفعل غير قائم، فإن على الشاعر أن يستحضره من خلال "الفعل الشعرى". وفى هذه الحالة، فإنه سوف يتمكن من إحالة الظواهر (الحقائق) غير المتشابهة – بل والمتناقضة – باتجاه الانسجام. عندئذ، سوف يبدو التنافر وعدم الانسجام وكأنها حالات عارضة، حين تكشف الحقيقة الشعرية عن وحدة الباطن بين الأشياء، والتى تندرج – طبقًا لهذه الوحدة – داخل علاقات تجانس [٦٣].

على أن الجمع (أو التقريب) بين الحقائق أو (الظواهر) المختلفة والمتناقضة، يعبر عن العديد من الارتباطات الضمنية داخل الصورة

الشعرية. ويمكن أن نحصرها كالأتى:

- **ارتباط الاختلاف**: ويتم بين الأشياء غير المتناقضة والتى تتسم بالاختلاف
- **ارتباط النتيجة**: حيث إن الوحدة الباطنية بين الحقائق (أو الأشياء) ليست وحدة تشابه، لكنها وحدة نتائج
- **ارتباط التداعي**: حيث تتوالى عناصر النص المختلفة، ما بين العطف والاستطراد، لتصل - فى النهاية - إلى وحدة تنتظم تلك العناصر جميعاً
- **الارتباط الزمني**: حيث تصبح وحدة الباطن مرتبطة بخيط الامتداد داخل الزمن(٦٤)

إن وظيفة التوسط بين حقيقتين متباعدتين التى تمارسها الصورة الشعرية، يمكن التماسها بسهولة ويسر فى النماذج الحديثة من الشعر، خاصة الحداثية منها. ومن ديوان "أعشاب صالحة للمضغ" للشاعر محمد سليمان، نستدعى صورة شعرية تؤكد على هذا التصور:

كلما اقترب من صورة الأب
ذلك الذى تطل من رجليه شوارع منقرضة
ومن هدومه روائح الغرقى(٦٤)

فنحن هنا بإزاء حقيقتين لا تتأسسان على التشابه أو المماثلة، بل على التباعد والاختلاف، الحقيقة الأولى هى وجود الأب الذى يكثف من حضوره عبر غيابه بواسطة الصورة، والحقيقة الثانية تتمثل فى القرائن الدالة عليه: الشوارع المنقرضة التى تطل من رجليه "، و " روائح الغرقى التى تطل من هدومه ". وعبر

هاتين الحقيقتين تبزغ العديد من الحقائق الضمنية المختلفة أحيانًا والمتناقضة فى أحيان أخرى:

١) **حقيقة الغياب،** وحقيقة الحضور اللتان يمارسهما الأب

٢) **حقيقة الحاضر** (المتمثل فى الابن)، وحقيقة الماضى (المتمثل فى الأب)، والجدل الزمنى الدائب بين الأجيال

٣) **حقيقة الانفصال** بين الأب والابن ككائنين، وحقيقة التراسل والامتزاج فيما بينهما عبر الاقتراب من صورة الأب

٤) **العلاقة بين الرجلين** والشوارع المنقرضة

٥) **العلاقة بين الهدوم** وروائح الغرقى...

ولعل التخريجات السابقة تعيدنا باتجاه بوتبنيا، حين أشار إلى أن من مميزات الصورة الشعرية أنها تكون " أبسط وأوضح كثيراً مما تفسره ". فمن خلال صورة شعرية لا يتجاوز امتدادها سوى أسطر ثلاثة، تم الجمع بين العديد من الحقائق الأساسية والضمنية. وأصبح تناول تلك الحقائق يتطلب صفحات عدة. ورغم ذلك، فإن الصورة سوف تصبح أوضح كثيراً من محاولة تفسيرها، خاصة وأنها لا تقدم معنى ما يمكن إعادة إنتاجه عقليا، كما لا يمكن ترجمتها إلى منطق النثر عبر وظيفته الإبلاغية، وإنما تخلق " حالة " يتم تلقيها كلا واحداً ويصعب تجزئتها.

إن الصورة الشعرية السابقة تقوم بالتوسط (أو بالتقريب) بين الحقائق المتباعدة، التوسط بين المعنوى (ذكرى الأب)، والمجسد (الابن)، والتوسط الزمنى بين الماضى (الأب) والحاضر (الابن)، والتوسط بين غياب الأب وتكثيف حضوره، والتقريب بين الأرجل (الذاتى) والشوارع المنقرضة (الموضوعى)، وبين الهدوم (الخاص) وروائح الغرقى (العام).

وفى صورة أخرى من ديوان " الواحد الواحدة "، للشاعر حلمى سالم:

ليس في الوجع اختلاف
فاتجه لى لتسألنى
متى سيحرر الشعر الأصابع؟[٦٥]

نجد أنها تستند فى تشكيلها إلى الخيال، لا إلى التشابه أو المماثلة. وبداية، يرتبط كل من (الوجع) و (الاختلاف) داخل رابطة أساسية، نتيجة للنفى الذى يدمجهما معًا. وفى المقابل، يرتبط كل من (الشعر) و (الأصابع) معًا برابطة مماثلة. لكنها - هذه المرة - تتأسس على الاستفهام الإنكارى، الذى يؤكد على الرابطة أكثر مما ينفيها.

على أننا نلحظ أن العلاقة بين الوجع والاختلاف هى علاقة بين معنيين، بينما العلاقة بين الشعر والأصابع هى علاقة بين معنوى وعيانى. لكن العلاقتين معًا تمثلان حقيقتين متباعدتين، تقوم الصورة بالتقريب بينهما. فالعلاقة بين هاتين الحقيقتين هى علاقة لزومية. فلكى تنحل الرابطة الاستفهامية، يلزم أن تنحل - أولاً - رابطة النفى، وكأن الأصابع لم تتحرر عبر كتابة الشعر إلا عندما يعم الاختلاف أرجاء الوجع.

وهكذا، تصبح الصورة - على حد تعبير كانط - وسطًا بين العيان والتخيل، وبين الحساسية والفهم، لكى تظهر - كما أشار باشلار - كنوع من التناسق الدينامى (أو التوافق الجدلى)، بين المعنى من ناحية والرمز من ناحية أخرى. كما توسطت الصورة، فى النماذج الشعرية السابقة، بين المادة والشعور، وبين الامتداد الهندسى والفكرة الخالصة، طبقًا لتصور برجسون. ولم يكن من الممكن أن يتم ذلك كله دون الاستناد على الخيال، وتجاوز مبدأ التماثل / التشابه.

الهوامش

(١) مصطلحات الفكر الحديث – ص ٥٤،٥٥ .

(٢) الصورة الشعرية – س.د. لويس – ص ٨ .

(٣) نفسه – ص ٢٠ .

(٤) الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – ص ٢٤ .

(٥) نظرية المنهج الشكلى – هامش ص ٦٩ .

(٦) الصورة الأدبية – مورو – ص ١٩ .

(٧) نفسه – ص ٢٣ .

(٨) مصطلحات الفكر الحديث – ج ٢ – مادة " صورة " (بتصرف) – ص ٥٤ .

(٩) الخيال: مفهوماته ووظائفه – ص ٢٨ .

(١٠) نفسه – ص ٢٩ .

(١١) نفسه – ص ٢٦٢ .

(١٢) الصورة الأدبية – مورو – ص١٩ .

(١٣) المعجم الفلسفى المختصر – ص ٢٨٠ .

(١٤) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – انظر ص ٢٧،٢٨ .

(١٥) الصورة الشعرية – عساف – ص ٣٤ .

(١٦) الصورة الأدبية – مورو – ص ٢٤ .

(١٧) نفسه

(١٨) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ٣٠ .

(١٩) نفسه – ص ٣٢ .

(٢٠) الصورة الشعرية – عساف – ص ٤٣ .

(٢١) نفسه – ص ٤ .

(٢٢) تمهيد فى النقد الحديث – ص ٢٩٥ .

(٢٣) الصورة الشعرية – عساف – ص ٤٤ .

(٢٤) نفسه – ص ٤٥ .

(٢٥) الصورة الشعرية – عساف – ص ٤٦ .

(٢٦) نفسه – ص ٥٠ .

(٢٧) الصورة الشعرية – عساف – ص ٥٥ .

(٢٨) فن الوصف – ص ٢٧ .

(٢٩) اللغة العليا – ص ٩ .

(٣٠) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ٤٦ .

(٣١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص ٧٢ .

(٣٢) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ١٠٥ .

(٣٣) نفسه – ص ١١٤،١١٥ .

(٣٤) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ١٣٤ .

(٣٥) الصورة الفنية فى سياق النص الأدبى الحديث – المربد التاسع – المحور ٣/٤ – ص٥٠ .

(٣٦) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ١٣٠ .

(٣٧) الخيال: مفهوماته ووظائفه – ص٧٠ .

(٣٨) نفسه – ص ٤٣ .

(٣٩) مرايا التخييل الشعرى – ص ١٩٤ .

(٤٠) التفسير النفسى الأدبى – ص ٧١ .

(٤١) الصورة الشعرية – عساف – ص ٣٨ .

(٤٢) مقالة فى اللغة الشعرية – ص ٢٦ .

(٤٣) نظرية المنهج الشكلى – ص ٧١ .

(٤٤) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ١٤٥ .

(٤٥) الصورة الشعرية – عساف – ص ٢٧ .

(٤٦) نفسه – ص ٢٨ .

(٤٧) اللغة العليا – ص ١٤٥ .

(٤٨) نفسه – ص ١٤٨ .

(٤٩) مرايا التخييل الشعرى – ص ١٩١ .

(٥٠) بناء لغة الشعر – ص ٢٣٦، ٢٣٧ .

(٥١) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – ص ١١١ .

(٥٢) بناء لغة الشعر – ص ٢٤٠ .

(٥٣) دراسة " فى ترجمة الاستعارة العربية "– نزوى – ص ٤٤ .

(٥٤) الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – ص ١٦ .

(٥٥) نفسه – ص ٢٨ .

(٥٦) نفسه – ص ٢٠ .

(٥٧) نفسه – ص ٧٨ .

(٥٨) ديوان " أعراس" – ص.

(٥٩) الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – ص ١٦ .

(٦٠) نظرية المنهج الشكلى –ص ٢٥ .

(٦١) انظر كتاب " قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية "– عبد العزيز موافى – ص٢٠٣ .

(٦٢) نفسه – ص٢٠٨ .

(٦٣) لمزيد من التفصيل انظر المرجع اعلاه " فصل التجانس الكونى ".

(٦٤) ديوان " أعشاب صالحة للمضغ " – ص ٦١ .

(٦٥) ديوان " الواحد الواحدة " – ص ٢٦ .

المراجع

أولاً: الكتب

١- **العملية الإبداعية فى فن التصوير** : د. شاكر عبد الحميد - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٧ .

٢- **الإبداع العام والخاص**: ألكسندر روشكارت، د. غسان عبد الحى أبو فخر - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٩ .

٣- **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية**: د.مصرى حنورة - هيئة الكتاب - ١٩٧٩ .

٤- **الشعر والتأمل**: روستريفورد هاملتون - ت. د. مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣ .

٥- **الذكاء العاطفى**: دانييل جولمان - ت. ليلى الجبالى - عالم المعرفة - الكويت - ٢٠٠٠ .

٦- **مبادئ النقد الأدبى**: إ.إ. ريتشاردز - ت. د مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣ .

٧- **شعراء السبعينيات**: شهادات - إعداد شعبان يوسف - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠١ .

٨- **الشعر والتجربة**: أرشيبالد ماكليش – ت. د. سلمى الخضراء الجيوسى – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٦ .

٩- **قصة الأدب فى العالم (٣ أجزاء)**: أحمد أمين وزكى نجيب محمود – هيئة قصور الثقافة – ٢٠٠٢ .

١٠- **الشعر العربى الحديث (١٨٠٠- ١٩٧٠)**: س. إ. موريه – ت. د شفيع شلبى، د سعد مصلوح – دار الفكر – ١٩٨٦ .

١١- **نظرية الانفعالات.**

١٢- **ثورة الشعر الحديث (جـ١)**: د. عبد الغفار مكاوى – هيئة الكتاب – ١٩٧٠ .

١٣- **قضايا أدبية عامة**: إيمانويل فريسى وبرنار موراليس – ت. د لطيف الزيتونى – عالم المعرفة – الكويت – ٢٠٠٤ .

١٤- **قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)**: سوزان برنار – ت. د زهير مجيد مغامس – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٦ .

١٥- **المختار من نقد إليوت**: ت.د ماهر شفيق فريد –المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٠ .

١٦- **ت.إس. إليوت**: الشاعر الناقد – ف. أ. ماتيسن – ب. د إحسان عباس – المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٦٥ .

١٧- **النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس**: عاطف فضول – ت. أسامة أسير – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٠ .

١٨- **الأدب فى عالم متغير**: ت. د شكرى عياد –.

١٩- **الإبهام فى شعر الحداثة**: عبد الرحمن القعود - عالم المعرفة - الكويت ٢٠٠٢ .

٢٠- **تجلى الجميل**: هانز جادامرات. د سعيد توفيق - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٧ .

٢١- **سلسلة "اللسانيات واللغة العربى"**: العدوان ٤،٥ - الجامعة التونسية - ١٨٨١ .

٢٢- **كتاب المربد التاسع**: ٥ أجزاء - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ .

٢٣- **النقد التطبيقى التحليلى**: د عدنان خالد عبد الله - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ .

٢٤- **فجوة الحداثة العربية**: د محمود نسيم - إصدارات أكاديمية الفنون - ٢٠٠٥ .

٢٥- **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**: د ألفت الروبى - هيئة الكتاب - ١٩٩٠ .

٢٦- **الخيال الرومانسى**: سير موريس بورا - ت. إبراهيم الصيرفى - هيئة الكتاب - ١٩٧٧ .

٢٧- **الوعى والفن**: جيورجى جاتشيف - ت. نوفل نيوف - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٩٠ .

٢٨- **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**: د إحسان عباس - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٧٨ .

٢٩- **الصورة الشعرية**: د ساسين عساف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٢ .

٣٠- **نظرية المنهج الشكلي**: ت. إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٢ .

٣١- **اللغة العليا**: جون كوهين - ت. د أحمد درويش - المشروع القومي للترجمة - ط٢ - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ .

٣٢- **بناء لغة الشعر**: جون كوهين - ت. د أحمد درويش - مكتبة القاهرة - ١٩٨٥ .

٣٣- **فن الوصف**: إيليا حاوى - دار الكتاب اللبنانى - ط٢ - ١٩٦٧ .

٣٤- **التفسير النفسى للأدب**: د عز الدين إسماعيل - دار العودة - بيروت.

٣٥- **الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى**: محمد الولى - المركز الثقافى العربى - بيروت - ١٩٩٠ .

٣٦- **مقاولات فى النقد الأدبى**: د محمد مصطفى هدارة - دار القلم.

٣٧- **فى الأدب الفرنسى المعاصر**: د سامية أسعد - هيئة الكتاب - ١٩٧٦ .

٣٨- **الكشف عن حافة الزمن**: جون جرين - ت. على يوسف على - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠١ .

٣٩- **دلائل الإعجاز**: عبْد القاهر الجرجانى - تحقيق محمود شاكر - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٠ .

٤٠- **الخيال - مفهومه ووظائفه**: د عاطف جودة نصر - هيئة الكتاب - ١٩٨٤ .

٤١- **نقد النقد**: تزفيتان تودوروف - ت. د سامي سويدان - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ .

٤٢- ما الأدب: جان بول سارتر - ت. د محمد غنيمى هلال - دار نهضة مصر - بدون تاريخ.

٤٣- تيار الوعى فى الرواية الحديثة: روبرت همفرى - ت. د محمود الربيعى - دار المعارف - ١٩٧٤ .

٤٤- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: إدريس بلمليح - منشورات اتحاد كتاب المغرب - ٢٠٠٣ .

٤٥- شيخوخة الخليل بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية: محمد الصالحى - منشورات اتحاد كتاب المغرب - ٢٠٠٣ .

٤٦- مقالة فى اللغة الشعرية: محمد الأسعد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠ .

٤٧- سيكولوجية الشعر: نازك الملائكة - هيئة قصور الثقافة - ٢٠٠٠ .

٤٨- الرؤيا الإبداعية: ت. حليم أسعد - مكتبة نهضة مصر - ١٩٦٦ .

٤٩- مغزى القصيدة: د محى الدين محسب - مطبعة أبو هلال - المنيا - ١٩٩٧ .

٥٠- عصر السيريالية: والاس فاولى - ت. خالدة سعيد - منشورات نزار قبانى - بيروت ١٩٦٧ .

٥١ -المنهج فى اللغة والأدب: مجموعة مؤلفين - دار توبقال - المغرب - ط١ - ١٩٨٧ .

٥٢- قضايا فى النقد الأدبى: ك. روثقن - ت. د عبد الجبار المطلبى - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ط١ ط ١٩٨٩ .

٥٣- **الرمز الشعرى عند الصوفية**: د عاطف جودة نصر - دار الكندى - بيروت - ط ١ - ١٩٧٨ .

٥٤- **مدخل إلى علم الأسلوب**: د شكرى عياد - دار أصدقاء الكتاب - ط٣ - ١٩٩٦ .

٥٥- **المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية**: وليم رأى - ت. يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد- ١٩٨٧ .

٥٦- **مفهوم المعنى**: د عزمى إسلام - حوليات كلية الآداب - الكويت - ١٩٨٥ .

٥٧- **مشكلة المعنى**: على حرب: المركز الثقافى العربى - بيروت - ١٩٩٤ .

٥٨- **الأسس النفسية للإبداع فى الشعر**: د مصطفى سويف - دار المعارف - ١٩٥٩ .

٥٩- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**: د على عشرى زايد - ط٢ مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ .

٦٠- **الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر**: د محمد فتوح أحمد - دار المعارف - ١٩٧٧ .

٦١- **الرمزية**: تشارلز تشادويك - ت. نسيم إبراهيم يوسف - هيئة الكتاب - ١٩٩٢ .

٦٢- **الشعرى والنثرى**: رشيد يحياوى - منشورات اتحاد كتاب المغرب - ٢٠٠١ .

٦٣- **الخطاب الروائى**: ميخائيل باختين - ت. د محمد برادة - دار الفكر للدراسات ووالنشر - ١٩٨٧ .

٦٤- **الأدب وفنونه**: محمد مندور - دار النهضة - ١٩٨٠ .

٦٥- **النظرية النقدية**: ستيوارت سيم وآخر - ت. جمال الجزيرى - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥ .

٦٦- **مصطلحات الفكر الحديث**: سامى خشبة - جزءان - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٦ .

٦٧- **النقد الثقافى**: قراءة فى الإنساق الثقافية العربية - د. عبد الله الغزامى - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ٢٠٠١ .

٦٨- **صدمة الحداثة**: أدونيس - دار العودة - بيروت - ١٩٨٣ .

٦٩- **كتاب أرسطوطاليس فى الشعر**: ت. د شكرى عياد - دار الكاتب العربى.

٧٠- **النقد التطبيقى التحليلى**: د عدنان خالد عبد الله - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ .

٧١- **العملية الإبداعية فى فن التصوير**: د شاكر عبد الحميد - عالم المعرفة - ١٩٨٧ .

٧٢- **الخطاب الروائى**: ميخائيل باختين - ت. د محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر - ١٩٨٧ .

٧٣- **مفاهيم الشعرية**: حسن ناظم - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ١٩٩٤ .

٧٤- **مرايا التخيل الشعرى**: د محمد صابر عبيد - كتاب الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية - ٢٠٠٠ .

٧٥- **الصورة الشعرية**: د بشرى صالح موسى - المركز الثقافى العربى - بيروت - ١٩٩٤ .

٧٦- **ضرورة الفن**: إرنست فيشر - ت. آسعد حليم - هيئة الكتاب - ١٩٨٦ .

٧٧- **العبقرية**: تحرير: بنيلوبي إمري - ت. محمد عبد الواحد محمد - عالم المعرفة - ١٩٩٦ .

٧٨- **الخيال مفهوماته ووظائفه**: د عاطف جودة نصر - هيئة الكتاب ١٩٨٤ .

٧٩- **تمهيد في النقد الحديث**: روز غريب - دار المكشوف - بيروت - ١٩٧١ .

٨٠- **الصورة الشعرية**: س. د. لويس - ت. د أحمد نصيف الجنابي - دار الرشيد - بغداد ١٩٨٢ .

ثانياً الموسوعات والمعاجم:

١- **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**: مجموعة مؤلفين - دار سعادة الصباح - ١٩٩٣ .

٢- **موسوعة المصطلح النقدي**: ج١ - ت. د. عبد الواحد لؤلؤة - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٢ .

٣- **موسوعة نظرية الأدب**: ف. ف. كوزينوف - ت. جميل نصيف التكريتي - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦ .

٤- **موسوعة الشعر العربي ج١**: إيلي حاوي ومطاع صفدي - دار الشعب - ١٩٧٠ .

٥- **المعجم الفلسفي المختصر**: دار التقدم - موسكو - ١٩٨٦ .

ثالثًا الدواوين

١- **الأعمال الشعرية الكاملة:** أمل د نقل – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٨ .

٢- **الأعمال الشعرية الكاملة:** محمد عفيفى مطر – دار الشروق – ١٩٩٨ .

٣- **الأعمال الشعرية الكاملة:** أحمد عبد المعطى حجازى – دار سعاد الصباح – ١٩٩٣ .

٤- **ديوان " أعراس ":** عبد المنعم رمضان – دار ميريت – ٢٠٠٢ .

٥- **ديوان " أعراس ":** محمود درويش – دار العودة – بيروت – ١٩٧٧ .

٦- **ديوان " هى أغنية ":** محمود درويش – دار الكلمة – بيروت – ١٩٨٦ .

٧- **ديوان " جدارية ":** محمود درويش – دار رياض الريش – بيروت – ٢٠٠٠ .

٨- **ديوان " معلقة بشص ":** محمد فريد أبو سعدة – هيئة قصور الثقافة.

٩- **ديوان " كتاب الغزالة والنار ":** محمد فريد أبو سعدة.

١٠- **ديوان " أعشاب صالحة للمضغ ":** محمد سليمان.

١١- **ديوان " الواحد الواحدة ":** حلمى سالم – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٧ .

١٢- **كتاب " أحلى ٢٠ قصيدته حب ":** إعداد فاروق شوشة – مكتبة الأسرة – ١٩٩٦ .

١٣- **ديوان " الزوال ":** سامى مهدى – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – ١٩٨١ .

١٤- **ديوان "والليل الذى يسكننى":** ممدوح عدوان – دار الأهالى – دمشق.

رابعاً الدراسات والدوريات

١- **البحث عن الجوهري في القصيدة العربية الحديثة**: فخري صالح – مجله المهد – العدد ٣/٤ – صيف / خريف ١٩٨٤ .

٢- **هاملت**: د. كمال أبو ديب – مجلة المهد – العدد ٣/٤ – صيف / خريف ١٩٨٤ .

٣- **إنتاج الدلالة في شعر أمل د نقل**: د صلاح فضل – مجلة فصول – العدد الأول – أكتوبر ١٩٨٠ .

٤- **مجلة " ألف "**: صيف ١٩٨١ .

٥- **مجلة**: العدد (٩) – تونس – يونيو ١٩٨١ .

٦- **الصورة الفنية في سياق النص الحديث**: عبد الإله الصائغ – مطبوعات المربد التاسع – المحور ٢/٣ – ١٩٨٦ .

المؤلف فى سطور :

عبد العزيز موافى

شاعر وناقد

ينتمى إلى جيل السبعينيات

أحد أعضاء تيار الحداثة الشعرية العربية إبداعًا وتنظيرًا

حاصل على بكالوريوس العلوم العسكرية من الكلية الحربية عام ١٩٧٠

حاصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠٣

إصدارات المؤلف

أولاً - الدواوين :

كتاب الأمكنة والتواريخ : طبعة أولى - هيئة قصور الثقافة - ١٩٨٩

طبعة ثانية - مركز الحضارة العربية - ١٩٩٩

١٤٠٥ : طبعة أولى - هيئة الكتاب - ١٩٩٣

طبعة ثانية - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٧

كائنـــــات : طبعة أولى - هيئة الكتاب - ١٩٩٨

الكتابة فوق الجدران : الدار - ٢٠٠٨

ذاكرة الظـــــل : الدار - ٢٠٠٩ (تحت الطبع)

ثانياً – الكتب :

أفـق النـص الـروائى : طبعة أولى – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٥

تحـــولات النـظــرة

وبلاغة الانـفـصــــال : طبعة أولى – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٩

طبعة ثانية – مكتبة الأسرة – ٢٠٠٥

ملفـــات الحـــداثـة : طبعة أولى – هيئة قصور الثقافة – ٢٠٠٠

قصيـدة النــــثـر

من التأسيس إلى المرجعية : طبعة أولى – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٤

طبعة ثانية – مكتبة الأسرة – ٢٠٠٦

نظــرات فى التـــراث : (تحت الطبع)

مـرايـــا الـغـــــرب : (تحت الطبع)

تحـــــولات الشعـــــر : (تحت الطبع)

ثالثاً – الإعداد والتقديم :

الثقافـــة والإعـــلام : (٣ مجلدات) – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٧

حســـين عفـيـف

(الأعمـــال الكاملـة) : (٣ مجلدات) – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٢

إبراهيـم شكر الله

(الأعمـــال الكاملـة) : (مجلد واحد) – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٣

المراجعة اللغوية : **رجب الصـــاوى**

المشـرف الفنـى : **ماجدة ضياء الدين**

على مدى زمنى ممتد، ظللت أتساءل: ما الذى يجمع بين امرئ القيس والمتنبى وأحمد شوقى وأدونيس ومحمود درويش؟ ربما كانت الإجابة المنطقية هى: الشعر، فكل منهم- مع تباعد الأزمنة- شاعر، لكن الحيرة تظل حاضرة داخل الذاكرة، إذ أنه رغم القاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء فى أنهم جميعًا- على حد تعبير سارتر- يخدمون اللغة، إلا أن ما يفرق بين نصوصهم أكثر مما يجمع بينها، حتى أنه لا يكاد يبين وجه شبه بين شعر إمرئ القيس وأدونيس مثلاً، وبالتالى يظل التساؤل مطروحًا والحيرة قائمة.

لقد طرأت على الشعر بامتداد تاريخ الأدب تغيرات كمية فى بنية القصيدة الكلاسيكية، ثم تغيرات نوعية عديدة منذ بزوغ القصيدة الرومانسية، وما تلاها من اتجاهات ومدارس شعرية كثيرة.





الغلاف: ماجدة ضياء